CINETECA BOLOGNA

Il Cinema Ritrovato

XXXVI edizione

SILENCE

SILENCE

Il Cinema Ritrovato

Bologna
25 giugno
3 luglio
2022

XXXVI edizione

Il Cinema Ritrovato 2022
è dedicato alla memoria di Vittorio Boarini
e Gian Paolo Testa

CINETECA BOLOGNA

Comune di Bologna

Bologna Estate

Direzione Generale CINEMA e AUDIOVISIVO

Regione Emilia-Romagna

Co-funded by the European Union Creative Europe MEDIA

SOSTENITORI

PATHÉ!

THE FILM FOUNDATION
FILMMAKERS FOR FILM PRESERVATION

Gaumont
depuis que le cinéma existe

MAIN SPONSOR

GRUPPO HERA | 20 VENTANNI INSIEME

SPONSOR

Pelliconi TAPPI CORONA

mare termale bolognese

ZERO CO2

Aeroporto di Bologna

IN COLLABORAZIONE CON

TEATRO COMUNALE di BOLOGNA fondazione

ALMA MATER STUDIORUM UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

l'immagine ritrovata film restoration & conservation

GOETHE INSTITUT

Bologna Welcome

TRENITALIA TPER

10 cent TPER Cambia il movimento

stickermule

MEDIA PARTNER

Rai Radio 3

OFFICIAL CAR

MG Bologna by STEFANELLI

DIGITAL PARTNER

Craq Design Studio

Promosso da / *Promoted by*
FONDAZIONE CINETECA DI BOLOGNA
Presidente / *President*: Marco Bellocchio
Consiglio di amministrazione / *Board of Directors*: Valerio De Paolis, Alina Marazzi
Direttore / *Director*: Gian Luca Farinelli
Vice Direttore / *Vice Director*: Davide Pietrantoni
Fondatore / *Founder*: Comune di Bologna

Sostenitori / *Supporters*
Pathé
The Film Foundation
Gaumont

Con il sostegno di / *With the support of*
Comune di Bologna (Sindaco di Bologna: Matteo Lepore, Direttore Generale: Valerio Montalto, Direttore Dipartimento cultura e promozione della città: Osvaldo Panaro, Delegata del Sindaco alla Cultura di Bologna e Città Metropolitana: Elena Di Gioia)
BE Bologna Estate
Ministero della Cultura – Direzione generale Cinema e audiovisivo (Ministro della Cultura: Dario Franceschini, Sottosegretario: Lucia Borgonzoni, Segretario generale: Salvatore Nastasi, Direttore generale per il Cinema e audiovisivo: Nicola Borrelli)
Regione Emilia-Romagna – Assessorato alla cultura e paesaggio (Assessore alla cultura e paesaggio: Mauro Felicori, Responsabile del servizio cultura e giovani: Gianni Cottafavi, Emilia-Romagna Film Commission: Fabio Abagnato)
Europa Creativa – Programma Media

Main Sponsor
Gruppo Hera

Sponsor
Pelliconi
Mare Termale Bolognese
Aeroporto Marconi Bologna

In collaborazione con / *In association with*
Fondazione Teatro Comunale di Bologna
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
L'Immagine Ritrovata
Bologna Welcome
Goethe Institut Italien
Trenitalia Tper
T-Per
Cotabo

Sponsor tecnico / *Technical Sponsor*
Sticker Mule
SUB-TI Limited London
ZeroC02

Official Car
MG Bologna by Stefanelli

Digital Partner
Craq Design Studio

Media Partner
Rai Radio 3

IL CINEMA RITROVATO 2022

Direttori / *Directors*
Cecilia Cenciarelli, Gian Luca Farinelli, Ehsan Khoshbakht, Mariann Lewinsky

Comitato scientifico / *Artistic Committee*
Richard Abel, Peter Bagrov, Peter Becker, Janet Bergstrom, Kevin Brownlow, Gian Piero Brunetta, Ian Christie, Lorenzo Codelli, Eric de Kuyper, Bryony Dixon, Shivendra Singh Dungarpur, Bernard Eisenschitz, Alexander Horwath, Aki Kaurismäki, Dave Kehr, Martin Koerber, Hiroshi Komatsu, Miguel Marias, Nicola Mazzanti, Mark McElhatten, Olaf Möller, Alexander Payne, Chema Prado, Elif Rongen-Kaynakçi, Jonathan Rosenbaum, Thelma Schoonmaker, Martin Scorsese, Jon Wengström, Karl Wratschko

Comitato di programmazione / *Programming Committee*
Guy Borlée, Roberto Chiesi, Paola Cristalli, Anna Fiaccarini, Goffredo Fofi, Andrea Meneghelli, Paolo Mereghetti, Emiliano Morreale, Davide Pozzi, Elena Tammaccaro

Coordinatore del festival / *Festival Coordinator*
Guy Borlée con l'assistenza di / *with* Alessandro Criscitiello

Coordinamento direzione Cineteca di Bologna / *Executive Office Coordinator*
Rossana Mordini

OSPITALITÀ / *HOSPITALITY*

Ufficio ospitalità / *Guest Office*: Marcella Natale e Francesca Pedone con l'assistenza di / *with* Gloria Bettoni e Isabella Calderoni
Affari generali / *General Affairs*: Rossana Mordini con l'assistenza di / *with* Beatrice Lorenzini
Relazioni internazionali / *International Relations*: Cecilia Cenciarelli
Segreteria generale / *Secretariat*: Eva Lorenzoni
Responsabili autisti / *Drivers Coordinators*: Giuseppe Catania, Nina Fortuna, con l'assistenza di / *with* Roberto Dasso
Visite guidate / *Guided Tours*: Roberto Chiesi, Anna Fiaccarini, Rosaria Gioia, Michela Zegna
Prenotazioni alberghiere / *Hotel Reservations*: Bologna Welcome
Prenotazioni on-line / *Online booking systems*: Boxer – Box Office Emilia Romagna
Biglietteria e servizi di cassa / *Ticket office*: Mariapaola Chiaverini, Cristiana Fontanelli, Chiara Iacona, Susanna Chiarini e Anna Zucchini
Accoglienza / *Reception*: Bernardo Galasso, Maurizio Tagliatti (Cineteca di Bologna), Silvia Beltrani, Alessandra Pellegri, Lorenzo Aimo (Bookshop), Giulia Dal Lago, Daniela Bongiorno (Spazio espositivo Sottopasso)
Stagisti / *Interns*: Lorenzo Aimo, Rémi Chazot, Jacopo Fiorancio, Sara Ronconi

COMUNICAZIONE E PROMOZIONE / *PROMOTION AND COMMUNICATIONS*

Responsabili / *Coordinators*: Alice Marzocchi e Sara Rognoni
Ufficio stampa / *Press Office*: Andrea Ravagnan con l'assistenza di / *with* Andrea De Vinco
Web: Matteo Lollini e Alessandro Diele con l'assistenza di / *with* Eva Lorenzoni e Marzia Mancuso
Social Media Manager: Matteo Lollini con l'assistenza di / *with* Alessandro Diele e Diana Napolitano
Ufficio editoriale / *Publishing Department*: Alice Autelitano, Alessandro Cavazza, Gianluca De Santis in collaborazione con / *in collaboration with* Cristina Apuzzo
Redazione del programma / *Festival Programme Edited by*: Elena Correra, Nina Fortuna
Grafica / *Graphic Design*: Mattia Di Leva con la collaborazione di / *with* Andrea Monis e Davide Zomer
Festival Trailer: Stefano Lorusso
Fotografi / *Photographers*: Lorenzo Burlando, Margherita Caprilli
Documentazione video / *Video Production*: Elia Andreotti, Margherita Caprilli, Teo Rinaldi, Luca Pesenti (1cinquantesimo)
Cinefilia Ritrovata: Blog a cura di / *Blog curated by* Roy Menarini
Website: Craq Design Studio

RICERCA FILM / *FILM RESEARCH*

Ricerca film e movimentazione pellicole / *Film Research and Traffic Coordinators*: Alessandro Criscitiello, Silvia Fessia, Ivan Chetta, Ornella Lamberti, Isabella Malaguti, Paolo Pellicano con l'assistenza di / *with* Leonardo Lo Giudice e Valentina Parrilli

Revisione pellicole / *Prints Inspection*:
Alfredo Cau, Luca Miu, Renato Zorzin
Archivio film Cineteca di Bologna / *Cineteca di Bologna Film Collections*:
Andrea Meneghelli, Carmen Accaputo, Claudia Giordani

PERSONALE DI SALA / *THEATRE STAFF*

Responsabili di sala / *Theatre Managers*:
Nicoletta Elmi (coordinamento / *coordinator*), Irene Ballardini, Federico Benuzzi, Valentina Ceccarani, Erik Cilia, Elena Correra, Nicola Di Battista, Elena Frassineti, Silvia Fessia, Jacopo Fiorancio, Andrea Alessandro La Bozzetta, Margherita Monti, Andrea Pedrazzi, Andrea Peraro, Paola Regano, Mattia Ricotta, Alessandro Zanella con l'assistenza di / *with* Riccarda Amigoni, Maddalena Bianchi, Giovanni Cavazza, Marco Coppi, Glesni Williams
Operatori / *Projectionists*: Alessandra Beltrame, Stefano Bognar, Giampaolo Carozzo, Antonino Di Prinzio, Francesco Giannuzzi, Eugenio Marzaduri, Pietro Plati, Massimiliano Rossi, Cristian Saccoccio, Fabrizio Villa
Coordinamento volontari / *Volunteers Coordinators*: Marcella Natale, Francesca Pedone, Nicoletta Elmi, Alice Marzocchi, Mattia Ricotta

TRADUZIONI E SOTTOTITOLI / *TRANSLATIONS AND SUBTITLING*

Traduzioni simultanee / *Simultaneous Interpreters*: Maura Vecchietti (coordinamento / *coordinator*), Donatella Baggio Betti, Paola Paolini, Elisa Serra, Elena Tomassini
Sottotitoli elettronici / *Electronic Subtitling*
Piazza Maggiore, Cinema Arlecchino, Cinema Jolly, Cinema Europa:
Cristiana Querzé per SUB-TI Limited London
Auditorium DMS, Cinema Lumière, Cinema Jolly: Silvia Zoppis (coordinamento / *coordinator*), Angelo Gallinaro, Caterina Nanni, Carlotta Poser, Betina Prenz, Chiara Saretta, Giulia Serenari, Jamie Watkins, Glesni Williams con l'assistenza di / *with* Rémi Chazot, Adelaide Crosby, Daniela Gennaro, Dylan Murphy, Enrico Rossetti, Sophia Wirmer
con il supporto di /*with the support of*: Corso di alta formazione in teoria e tecniche di traduzione e sottotitolazione audiovisiva
Coordinamento / *Coordinator*: Elena Geri
Tutor: Diana Napolitano
Allievi / *Students*: Chiara Belluzzi, Giorgia Bosco, Valentina Cristiani, Roberto De Buoi, Lucia Durì, Piero Ferrari, Ylenia Francione, Eleonora Garolini, Amanda Lucchi, Silvia Nicolosi, Gianfranco Piccolomo, Alice Santarcangelo, Giancarlo Teot, Lorenza Torge, Cristina Tormen

ALLESTIMENTI / *SET-UP*

Supervisione / *Supervision*: Laura Berrini con l'assistenza di / *with* Riccardo Pancaldi
Supervisione allestimenti e sicurezza / *Set-up and Security Supervision*: Alessandro Gasperini
Responsabile sicurezza di cantiere / *On-site Safety Manager*: Luca Lenzi Ingegneria per la Sicurezza
Film/video Service: Microcine di Andrea Piccinelli con l'assistenza di / *with* Elia Orselli e Gian Franco Carta
Service audio e luci Piazza Maggiore / *Sound and Light Service*: BH Audio
Allestimento schermo / *Screen set-up*: CPI Tagliati
Allestimenti Piazza Maggiore / *Set-up*: AMG International srl
Allestimenti elettrici Piazza / *Electric set-up*: SZ Sound Service
Service traduzioni simultanee / *Simultaneous Translation Service*: Videorent
Security Piazza Maggiore: Magnum Service
Assistenza informatica / *IT Support*: Marzia Mancuso

FUNDRAISING E AMMINISTRAZIONE / *FUNDRAISING AND ADMINISTRATION*

Fundraising: Alice Marzocchi e Sara Rognoni (Cineteca di Bologna) con / *with* Paola Abruzzese, Patrizia Semeraro (MEC&Partners)
Amministrazione / *Accounting*: Anna Zucchini (responsabile), Susanna Chiarini, Maria Paola Chiaverini, Cristiana Fontanelli, Chiara Iacona, Anna Rita Miserendino

PROGRAMMI SPECIALI E WORKSHOP / *SPECIAL PROGRAMMES AND WORKSHOPS*

Il Cinema Ritrovato Kids: A cura di / *Curated by*: Narges Bayat, Simone Fratini, Elisa Giovannelli, Cristina Piccinini, Giuliana Valentini con la collaborazione di / *with* Diletta Diomedi, Majid Bita, Lucia Gavelli, Hanieh Ghashghaei, Maria Anita Penazzi
Il Cinema Ritrovato Young: A cura di / *Curated by*: Simone Fratini con / *with* Diletta Diomedi e la redazione / *and the editorial staff*
Cecilia Balestrini, Riccardo Capurro, Lorenzo Castelli, Chiara Cevenini, Emma Cinti, Giada De Liberto, Gregorio Di Domenico, Bianca Giannini, Nicola Lancellotti, Santo Mari, Alessia Mercanti, Francesco Preiti, Lorenzo Quarta, Martina Scacchetti, Alessandro Sozzani, Nona Zine
Il Cinema Ritrovato DVD Awards:
Coordinamento / *Coordinator*: Elena Correra con l'assistenza di / *with* Glesni Williams

Incontri di restauro / *Restoration Masterclasses:*
A cura di / *Curated by*: Gian Luca Farinelli, Davide Pozzi, Elena Tammaccaro
Coordinamento / *Coordinator*: Elena Tammaccaro, con l'assistenza di / *with* Charlotte Oddo
In collaborazione con / *In collaboration with*: L'Immagine Ritrovata
Mostra Mercato dell'Editoria Cinematografica / *Film Book Fair:* Davide Badini, Silvia Beltrani, Elena Correra, Anna Fiaccarini, Eva Lorenzoni, Monia Malaguti, Marco Persico, Sara Rognoni
Mostre fotografiche / *Photo Exhibitions*:
Rosaria Gioia

Workshop: Preservare la conoscenza / *The Preservation of Knowledge:*
A cura di / *Organised by* ACE – Association des Cinémathèques Européennes
Europa Cinemas Audience Development & Innovation Lab (Seminario di formazione per esercenti europei / *Training Sessions for European Exhibitors*): Condotto da / *Led by*: Metka Daris (Kinodvor, Slovenia), Matthias Damm (Casablanca Arthouse Cinema, Germania)
A cura di / *Organised by* Fatima Djoumer (Europa Cinemas), Elisa Giovannelli (Cineteca di Bologna) in collaborazione con / *with* Narges Bayat, Lucia Gavelli, Giuliana Valentini (Cineteca di Bologna), Sonia Ragone (Europa Cinemas)

CATALOGO / *CATALOGUE*

Supervisione / *Supervised by*:
Gian Luca Farinelli, Ehsan Khoshbakht, Mariann Lewinsky, Cecilia Cenciarelli
Cura editoriale / *Editors*: Alice Autelitano, Alessandro Cavazza, Gianluca De Santis con l'assistenza di / *with* Cristina Apuzzo
Traduzioni / *Translations*: Alex Marlow-Mann, Deborah Nickson, Alexandra Tatiana Pollard, Manuela Vittorelli
Revisione dei testi in inglese / *English Proof-reading*: Pamela Hutchinson
Un ringraziamento particolare a / *Special thanks to* Antti Alanen per la selezione e traduzione dei testi di Peter von Bagh / *Special thanks to Antti Alanen for selecting and translating texts by Peter von Bagh*
Ricerche immagini / *Photographic Research*:
Alessandro Cavazza, Alessandro Criscitiello, Rosaria Gioia, Emiliano Lecce, Giuliana Cerabona
Ricerche bibliografiche / *Bibliographic Documentation*: Davide Badini, Roberto Chiesi, Valeria Dalle Donne, Andrea Dresseno, Marco Persico, Michela Zegna
Postproduzione immagini / *Photographic post-production*: Andrea Monis
Grafica / *Graphic Design*: Mattia Di Leva
con la collaborazione di / *with* Andrea Monis
Tipografia / *Printed by*: Grafiche Zanini

RINGRAZIAMENTI / *SPECIAL THANKS*
Ringraziamo tutti quelli che ci hanno aiutato nella preparazione del festival / *We wish to thank all those who have helped us in the festival's preparation:* Janice Simpson; Michael Pogorzelski, Joe Lindner, Randy Haberkamp, Edda Manriquez (Academy Film Archive); Daniel Bird (Acid Pictures); Igor Prassel (Animateka); Tatjana Rezec Stibilj, Roman Marinko (Arhiv Republike Slovenije); James White (Arrow Films); Kate Guyonvarch (Association Chaplin); Waltraud Dennhardt-Herzog, Anna-Maria Leichtfried, Vanessa Fewster (Austrian Cultural Forum London); Claudia Schwendele (Beta Film); Bryony Dixon, Hannah Prouse, Espen Bale, Steve Tollervey (BFI National Archive); Juliana Boianova (BNT – Bulgarian National Television); Rosen Spasov (Bulgarska Nacionalna Filmoteka); Adelheid Heftberger (Bundesarchiv Filmarchiv); Lorenzo Ferrari Ardicini (Cecchi Gori Entertainment); Jadranka Blanuša Vučković (Centar Film); Sun Xianghui, Wenny Liu (China Film Archive); Bruno Deloye (Cine+); Peter Conheim (Cinema Preservation Alliance); Costantin Costa-Gavras, Frédéric Bonnaud, Emilie Cauquy (La Cinémathèque française); Tomas Leyers, Bruno Mestdagh, Arianna Turci, Jan Bollen (Cinémathèque Royale de Belgique – CINEMATEK); Frédéric Maire, Virginie Berset, Alix Hagen (Cinémathèque suisse); Riccardo Costantini (Cinemazero); Rosalie Varda (Ciné-Tamaris); Elena Beltrami (La Cineteca del Friuli); Eric Le Roy, Beatrice De Pastre, Caroline Patte, Romain Blandin (CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée); Tim Lanza (Cohen Film Collection); Lorena, Nicole e Stefano Libassi (Compass Film); Peter Becker, Fumiko Takagi, Lee Kline (The Criterion Collection); Marta Donzelli, Alberto Anile, Maria Coletti (CSC – Cineteca Nazionale); Thomas C. Christensen (Det Danske Filminstitut); Slavoljub Gnjatović (Delta Video); Martin Koerber, Diana Kluge (Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen); Markus Wessolowski, Louise Burkart, André Mieles (DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum); Nico Simon, Claude-Eric Poiroux (Europa Cinemas); Elif Rongen-Kaynakci, Marleen Labijt (EYE Filmmuseum); Aboubakar Sanogo (Fédération Panafricaine des Cinéastes); Christophe Dupin (FIAF); Margaret Bodde, Jennifer Ahn, Kristen Merola, Rebecca Wingle (The Film Foundation); Shivendra Singh Dungarpur, Teesha Cherian (Film Heritage Foundation); Mohamed Challouf (Festival International de Sousse); Nikolaus Wostry (Filmarchiv Austria); Stefan Drossler (Filmmuseum München); Mariona Bruzzo Llaberia, Rosa Cardona Arnau (Filmoteca de Catalunya); Marián del Egido, Josetxo Cerdann Los Arcos (Filmoteca Española); Ines Tanović, Mia Frleta (Filmski Centar Sarajevo); Jérôme e Sophie Seydoux, Stéphanie Salmon, Manon Billaut (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé); Vivien Buchhorn (Freie Universität Berlin); Christiane von Wahlert, Patricia Heckert (Friedrich-Wilhelm-MurnauStiftung); Nicolas Seydoux (Gaumont); Manuela Padoan, Agnès Bertola (Gaumont Pathé Archives); Peter Bagrov, Olivia Arnone (George Eastman Museum); Elena Filatova, Olga Derevyankina, Tamara Shvediuk (Gosfilmofond); Mirco Santi (Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia); Albert Lee (Hong Kong International Film Festival); Vjeran Pavlinić (Hrvatski Državni Arhiv – Hrvatska Kinoteka); Luciano Castillo (ICAIC – Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos); Janet Schorer (Ignite Films); Thierry Frémaux, Maelle Arnaud, Gérald Duchaussoy (Institut Lumière); Dragana Milošević (Izvršno Veće Vojvodine); Mai Miyata, Isabella Lapalorcia (The Japan Foundation); Aleksandar Erdeljanović (Jugoslovenska Kinoteka); Miki Zeze (Kadokawa Corporation); Matti Lukkarila, Mikko Kuutti (KAVI – Kansallinen audiovisuaalinen instituutti); Igor Stardelov, Aleksandar Trajkovski (Kinoteka na Severna Makedonija); Karola Gramann (Kinothek Asta Nielsen); Mike Mashon, Rob Stone, Lynanne Schweighofer (Library of Congress); David Landolf, Brigitte Paulowitz (Lichtspiel / Kinemathek Bern); Serge Bromberg, Maria Chiba (Lobster Films); Olivia Harrison (The Material World Foundation); Lino Meireles (Métropoles Produçõe); Nathanaël Karmitz, Anne-Claire Deleau, Madeleine Lourenco (MK2); Dave Kehr, Josh Siegel, Katie Trainor (MoMA – The Museum of Modern Art); Paula Félix-Didier (Museo del Cine "Pablo Ducros Hicken"); Enzo Ghigo, Anna Sperone (Museo Nazionale del Cinema – Torino); Michal Bregant, Matěj Strnad (Národní filmový archiv); Hisashi Okajima, Masaki Daibo, Yoshiro Irie, Alo Joekalda (National Film Archive of Japan); Andrea Kalas, Charlotte Johnson, Michael D'Angelo (Paramount Pictures); Mark Hirzberger-Taylor, Jack Bell, Gareth Tennant (Park Circus); Tessa Pontaud (Pathé); Susan Lord (Queen's University Canada); Rob Byrne (San Francisco Silent Film Festival); Nerina Kocjančič (Slovenski Filmski Center); Ženja Leiler Kos, Igor Prassel (Slovenska Kinoteka); Grover Crisp, Rita Belda (Sony Columbia); Dina Iordanova (St. Andrews University); Jean-Pierre Boiget, Delphine Roussel, Sophie Boyer, Diana Osorio (StudioCanal); Massimo Vigliar, Monica Gianotti (Surf Film); Jon Wengström, Camille Blot-Wellens, Kajsa Hedström (Svenska Filminstitutet – Cinemateket); Guido Lombardo, Massimo Veneziano, Stefano Bethlen, Massimiliano Mauriello (Titanus); May Hong HaDuong, Todd Wiener, Steven Hill (UCLA Film & Television Archive); Cassandra Moore (Universal Pictures); Alessandro Vitto (Videa SpA); Angela Barto, Elaine Dell, Kevin M. Schaeffer (The Walt Disney Company); Annette Brauerhoch (Universität Paderborn); Felice Monaco; Babak Karimi; Hiroshi Komatsu; Giacomo Manzoli (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna); Carlo Tagliazucca; Nick Varley; Moira Chappedelaine-Vautier

Un caloroso ringraziamento a /
***Our warmest thanks to*:**
Laboratorio L'Immagine Ritrovata; Settore Cultura del Comune di Bologna; Bologna Welcome (Patrik Romano, Giovanni Arata, Alice Brignani, Stefano D'Aquino, Vittoria Donini, Simona Floris, Loredana Acito, Silvia Ropa, Caterina Cavicchi); Cinema Arlecchino (Giorgio Ferrero, Andrea Diamanti, Margherita Vita, Ilaria Lo Iacono, Valentina Spina); Cinema Jolly (Giorgio Gambetti, Andrea Romeo, Massimo Sterpi, Fabrizio Caravona, Ricardo Li Calzi); Auditorium DMS (Roberta Paltrinieri, Michela Giorgi, Stefania Marconi); Teatro Comunale di Bologna (Fulvio Macciardi, Mauro Gabrieli, Giuliano Guernieri, Marco Stanghellini, Andrea Gozza, Valentina Brunetti); Cinema Europa (Ginetta Agostini, Irene Sassatelli, Elena Roda)

Ringraziamo anche /
***We would also like to thank*:**
Ministero della Cultura – Direzione generale Cinema e audiovisivo, Regione Emilia-Romagna – Assessorato alla Cultura, Comune di Bologna, Programma Europa Creativa Media dell'Unione Europea, Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, senza i quali questo festival non si sarebbe potuto realizzare / *without whom this festival would not have been possible*

MIX
Paper from responsible sources
FSC® C113001
FSC
www.fsc.org

INDICE

CONTENTS

Guida al Cinema Ritrovato 2022
A Guide to Il Cinema Ritrovato 2022 8

LA MACCHINA DEL TEMPO / *THE TIME MACHINE*

Il secolo del cinema: 1902 / *Century of Cinema: 1902* 18

Cento anni fa: 1922 / *A Hundred Years Ago: 1922* 32

I fiori avvelenati di Victorin-Hippolyte Jasset
The Poisoned Flowers of Victorin-Hippolyte Jasset 60

Documenti e documentari / *Documents and Documentaries* 72

LA MACCHINA DELLO SPAZIO / *THE SPACE MACHINE*

Kenji Misumi: autore inconsapevole / *Kenji Misumi: An Instinctive Auteur* 100

Cinemalibero 110

"Dite la verità!" Uno sguardo sul cinema jugoslavo
"Tell the Truth!" A View into Yugoslav Cinema 128

L'ultima risata. Commedie musicali tedesche 1930-1932
The Last Laugh. German Musical Comedies 1930-1932 142

IL PARADISO DEI CINEFILI / *THE CINEPHILES' HEAVEN*

Ritrovati e Restaurati / *Recovered and Restored* 160

Hugo Fregonese, il vagabondo
The Drifter's Escape: Hugo Fregonese 260

Peter Weiss – Poesia in movimento
Peter Weiss – Poetry in Motion 276

Peter Lorre, straniero in terra straniera
Peter Lorre: Stranger in a Strange Land 282

Forever Sophia 298

Super8, 9,5mm & 16mm – Piccolo grande passo
Super8, 9.5mm & 16mm – Great Small Gauges 312

Il Cinema Ritrovato Kids e Young 330

I colori del Cinema Ritrovato 2022
Il Cinema Ritrovato's Colors 2022 337

NON SOLO FILM / *NOT ONLY FILMS*

FIAF Film Restoration Summer School 354

Edizioni Cineteca di Bologna 355

In mostra / *Exhibitions*. 357

I musicisti / *The Musicians* 359

XX Mostra mercato dell'editoria cinematografica
20th Il Cinema Ritrovato Book Fair. 364

Il Cinema Ritrovato Dvd Awards – XIX edizione
Il Cinema Ritrovato Dvd Awards – 19th Edition 365

Europa Cinemas Audience Development & Innovation Lab 367

Workshop ACE: Preservare la conoscenza
ACE Workshop: The Preservation Of Knowledge. 368

Friends of the Cineteca di Bologna 370

Indice dei film / *Film Index* 374
Indice dei registi / *Directors Index* 376
Fonti iconografiche / *Image Sources* 377

LEGENDA
[traduzione letterale / *literal translation*]
T. it.: titolo italiano / *Italian title*
T. int: titolo internazionale / *international title*
T. ing.: titolo inglese / *English title*
T. alt.: titolo alternativo / *alternative title*
Sog.: soggetto / *story*
Scen.: sceneggiatura / *screenplay*
F.: fotografia / *cinematography*
M.: montaggio / *editing*
Scgf.: scenografia / *set design*
Mus.: musica / *music*
Ass. regia: assistente alla regia / *assistant director*
Int.: interpreti / *cast*
Prod.: produzione / *production*
L.: lunghezza / *length*
(l. orig.: lunghezza originale / *original length*)
D.: durata / *running time*
f/s: fotogrammi al secondo / *frames per second*
Bn: bianco e nero / *black and white*
Col.: colore / *color*
Da: provenienza / *from*

GUIDA AL CINEMA RITROVATO 2022

A Guide to Il Cinema Ritrovato 2022

Cecilia Cenciarelli, Gian Luca Farinelli, Ehsan Khoshbakht, Mariann Lewinsky

La trentaseiesima edizione del Cinema Ritrovato sarà la prima senza due persone determinanti nella storia del nostro festival, due fondatori, che sembravano eterni e invece ci hanno recentemente lasciato: Gian Paolo Testa, che nel 1959 immaginò di creare a Porretta Terme, cittadina dell'appennino bolognese, la Mostra Internazionale del Cinema Libero da cui nel 1986 nacque Il Cinema Ritrovato, e Vittorio Boarini, che dal 1962, assieme all'assessore alla cultura del Comune di Bologna Renato Zangheri, credette che a Bologna potesse nascere e svilupparsi una grande Cineteca. Senza la loro passione, senso delle istituzioni, cultura e incoscienza utopica oggi il festival non esisterebbe e noi non saremmo qui. Negli ultimi anni la malattia aveva allontanato Gian Paolo, mentre Vittorio era rimasto fedele spettatore passando assieme alla sua compagna da un film all'altro, e ogni anno riusciva a strapparci agli impegni per una serata, per celebrare l'amicizia che è sempre stata la forza segreta del nostro piccolo festival controvento, consentendogli di diventare un'importante manifestazione dedicata all'incontro tra una vasta comunità internazionale di cinéphile e il cinema del passato, che rivive sugli schermi del Cinema Ritrovato, memoria che diventa attuale, nutrimento per il nostro futuro. Grazie Vittorio e grazie Gian Paolo per il vostro insegnamento.

The 36th edition of Il Cinema Ritrovato will be the first without two people who have been fundamental to the history of our festival – two founders who seemed eternal but unfortunately left us recently. In 1959, in Porretta Terme, a town in the Apennines outside of Bologna, Gian Paolo Testa imagined creating an independent film festival, Mostra Internazionale del Cinema Libero, from which Il Cinema Ritrovato was born in 1986. Ever since 1962, Vittorio Boarini – along with the Bologna's Arts and Culture Councillor Renato Zangheri – had believed that Bologna could be home to a great film archive. Without their passion, belief in institutions, culture and utopian recklessness, this festival would not exist today and we would not be here. In recent years, Gian Paolo was unable to come due to his illness, while Vittorio remained a faithful festival participant – even last year he and his partner hopped from one film to another. Every year Vittorio managed to tear us away from our festival commitments for an evening to celebrate the friendship that has always been the secret strength of our small, maverick festival. Friendship has helped to make the festival an important event bringing together a vast international community of cinephiles and the cinema of the past, which comes to life on the screens of Il Cinema Ritrovato – memory that speaks to us now and informs our future. Thanks Vittorio and Gian Paolo for everything you have taught us.

Grazie agli archivi e alla loro attualità

È bene ricordarlo, ancora una volta. Questo festival si realizza grazie al concorso collettivo di tante persone, le istituzioni e gli sponsor che lo sostengono, il comitato internazionale di esperti, i curatori, la squadra della Cineteca e della Modernissimo che lo realizza, insieme ai tanti volontari che si aggiungono nella delicata fase finale. Ma i protagonisti del festival sono gli archivi, le istituzioni, quest'anno novantaquattro, che prestano i film che hanno salvato, conservato, restaurato. Senza la Film Foundation, la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, la Gaumont, la Cinémathèque française, l'EYE, la Murnau Stiftung... questo festival, semplicemente, non potrebbe aver luogo.

Stiamo vivendo un'epoca disumanizzata, in cui le persone e il lavoro sembrano condannate a scomparire dalla scena,

Thanks to archives and their relevance

It can't be said enough. This festival happens thanks to the collective effort of many people, the institutions and sponsors that support it, the international committee of experts, the curators, the Cineteca and Modernissimo teams and the many volunteers who join in the festival's delicate last phase. But the protagonists of this festival are the archives and the institutions – 94 this year – that lend the films they have saved, preserved and restored. Without the Film Foundation, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Gaumont, La Cinémathèque française, the EYE, Murnau Stiftung... this festival simply would not take place.

We live in a dehumanising era in which people and their work seem doomed to disappear and be replaced by algorithms and artificial intelligence; precisely for this reason, we would

per essere sostituite da algoritmi e intelligenze artificiali; ci piace qui ricordare che questa edizione del Cinema Ritrovato, come tutte quelle che l'hanno preceduta, è stata realizzata grazie al lavoro di una enorme comunità di persone competenti e appassionate, di esseri umani che lavorano per offrire ad altri esseri umani un'irripetibile esperienza culturale, in presenza!

Di ritorno dall'ultima edizione del Festival di Cannes, un film ci è rimasto nel cuore, *The Natural History of Destruction* di Sergei Loznitsa, due ore di immagini girate tra la fine degli anni Trenta e il 1945. Un film di montaggio, fatto esclusivamente di materiali d'archivio. Senza parole o didascalie, perché le immagini, da sole, sono sufficientemente eloquenti. Un'opera sconvolgente, perché vedendo le immagini della Seconda guerra mondiale, dei bombardamenti che rasero al suolo Berlino, è impossibile non sentire acutissimo il senso della sconfitta dell'umanità, che ottanta anni dopo riporta la guerra in Europa. Com'è possibile? La guerra accompagna la storia dell'umanità. Filosofi, letterati, religiosi, politici l'hanno condannata nei secoli; rispetto ai nostri antenati, oggi, abbiamo anche a disposizione le immagini delle guerre del Novecento, un monito senza appello, eppure la guerra è ricominciata a poca distanza da qui. Cosa possiamo, dobbiamo fare? Come Cinema Ritrovato continueremo a dimostrare che il cinema è una fonte di conoscenza essenziale e che è colpevole da parte delle istituzioni che si dedicano all'istruzione non utilizzare il patrimonio cinematografico nelle scuole per formare le giovani generazioni.

Il programma di quest'anno ha molti esempi straordinari della relazione tra cinema e storia. Nella sezione dedicata al cinema di cento anni fa, accanto alla Marcia su Roma e all'arrivo di Mussolini al governo dell'Italia, c'è un impressionate Journal Actualité Pathé che racconta di un altro nazionalismo che si afferma nel 1922, quello di Kemal Atatürk in Turchia e dell'incendio di Smirne che causò oltre trentamila vittime, in larga parte appartenenti alla comunità greca e a quella armena. Le sequenze dell'incendio e quelle finali delle case distrutte e dei sopravvissuti sono sconvolgenti. Come lo è il finale di *Die Gezeichneten* (Gli stigmatizzati) con cui Dreyer nel 1922 firma un atto d'accusa contro l'antisemitismo e i pogrom nella Russia dei primi del Novecento. Pochissimi film dell'epoca ritraggono così chiaramente la carica distruttiva dell'intolleranza razziale. La stessa intolleranza che cancellò una generazione di artisti e un intero genere cinematografico di successo, cui dedichiamo la rassegna *L'ultima risata. Commedie musicali tedesche 1930-1932*. La qualità degli spettacoli dei cabaret e dei teatri di varietà berlinesi erano stati il serbatoio delle commedie musicali che, con l'arrivo del sonoro, invasero gli schermi tedeschi, portando una ventata di libertà creativa e sessuale senza precedenti. In pochi mesi, dopo la salita al potere di Hitler, quell'esperienza fu bloccata e molti artisti finirono nei

like to emphasise that this edition of Il Cinema Ritrovato, like all its predecessors, was brought about with the work of a huge community of competent and passionate people, of humans who work to offer other humans a unique cultural experience, in person!

At the last Cannes Film Festival, we were deeply moved by Sergei Loznitsa's The Natural History of Destruction*, two hours of images shot between the end of the 1930s and 1945. A compilation film, made exclusively of archive footage. There are no words or captions because the images alone are sufficiently eloquent. It is a shocking work. Seeing images of the Second World War and of the bombings that razed Berlin to the ground, it is impossible not to feel that humanity has been defeated – all the more so now that 80 years later war has returned to Europe. How is it possible? War accompanies the history of humanity. Philosophers, writers, religious figures and politicians have condemned it over the centuries; in contrast to our ancestors, today, we even have images of the wars of the 20th century, a warning that cannot be revoked, yet war has begun again, not far from here. What can we do? What should we do? Il Cinema Ritrovato will continue to demonstrate that cinema is a crucial source of knowledge and that educational institutions are at fault for not using film heritage in schools to educate younger generations.*

This year's programme is full of striking examples of the relationship between cinema and history. The section dedicated to films from 100 years ago shows us the march on Rome and Mussolini's takeover of the Italian government. We will see a shocking Journal Actualité Pathé depicting another nationalism that gained ground in 1922 with Kemal Atatürk in Turkey and the burning of Smyrna, which took more than thirty thousand lives, mostly from the Greek and Armenian communities. The images of the city on fire, destroyed homes and survivors fleeing are staggering. So is the ending of Love One Another *(*Die Gezeichneten*) in which Dreyer, in 1922, criticises anti-Semitism and the pogroms in Russia in the early 20th century. Very few films of that time portray the destructive impact of racial intolerance so clearly. That same intolerance wiped out a generation of artists and an entire successful film genre, to which we dedicate the section called* The Last Laugh. German Musical Comedies 1930-1932*. The quality of Berlin cabaret and variety theatre artists was the driving force behind the musical comedies that animated German screens with the arrival of sound, bringing unprecedented creative and sexual freedom. Within months of Hitler's ascent to power, that experience came to a halt and many of those artists would become victims of the concentration camps. This section offers a glimpse into a lost world that has never been fully reclaimed by postwar German cinema.*

Between the sea and the desert, the natural borders of a country where winds roam, Ennio Lorenzini shows us a free Algeria after it had shaken off the horrors of war. Les Mains libres *(1964) is the first feature-length film (in Technicolor) produced*

campi di concentramento. Questa rassegna è uno sguardo su un mondo perduto e mai pienamente riconquistato dal cinema tedesco del dopoguerra.

Tra il mare e il deserto, frontiere naturali di un paese aperto ai venti, Ennio Lorenzini ci mostra l'Algeria libera, appena uscita dagli orrori della lotta armata. *Les Mains libres* (1964) è il primo lungometraggio (in Technicolor) prodotto in un paese che si muove alla ricerca di se stesso, di una cultura nazionale sepolta da decenni, tra i gorghi del passato e le sfide dell'avvenire.

Alla cinematografia di una nazione che non esiste più è dedicata la rassegna *"Dite la verità!"*, che riporterà all'attenzione del pubblico internazionale una delle produzioni più interessanti del dopoguerra, quella jugoslava. Sarà come far emergere un continente perduto, di cui sembra che nessuno voglia più parlare. Da un'altra nazione che non esiste più, la Cecoslovacchia, proviene *Un giorno, un gatto* (*Až přijde kocour*, 1963) di Vojtěch Jasný, che ha come protagonista un gatto con gli occhiali dotato di poteri speciali. Dietro le metafore è evidente il pensiero del regista, contro il regime comunista e contro ogni possibile repressione. Un film libero che probabilmente oggi sarebbe irrealizzabile con la stessa libertà, ma possibile nella febbre creativa dei primi Sessanta, nella fucina della sperimentazione che era in quel momento la Cecoslovacchia.

Cinema veggente

"Anche quando ha voluto imitare il vecchio mondo, la natura (o il teatro), il cinema ha prodotto dei fantasmi. Copiando la terra mostrava il sole" scrive Paul Éluard. Una delle grandi ricchezze del cinema è quella di farci vedere mondi, situazioni, relazioni sociali che ancora non esistono nella realtà, ma che possono realizzarsi. Nel 1902 Méliès fa viaggiare i suoi spettatori nello spazio sconfinato dell'immaginazione, fin sulla luna.

Accanto a questa virtù magica, quasi profetica, il cinema si rinnova costantemente, di decennio in decennio, inventa e codifica nuovi linguaggi, nuovi generi, apre nuovi territori creativi. Nel programma di quest'anno i film fondativi sono tanti. Iniziamo da un autore dimenticato che celebriamo nel nostro programma, Victorin-Hippolyte Jasset: dal 1908 direttore artistico dell'Éclair, inventa il poliziesco con il detective Nick Carter (1908), le serie con eroi criminali demoniaci come Zigomar (1912), lancia con *Protéa* (1913) la prima superwoman, scavando consapevolmente le fondamenta del futuro star system.

Il 1922 fu un anno molto importante per la letteratura: videro la luce l'*Ulisse* di Joyce e *La terra desolata* di T.S. Eliot; il cinema di quell'anno non fu da meno, con due opere fondative di due generi eternamente moderni, l'horror con *Nosferatu* di Murnau e il documentario con *Nanook of the North* di Robert Flaherty.

Sciuscià (1946) non è il primo film neorealista, viene dopo *Ossessione* (1943) e *Roma città aperta* (1945), ma è

in a country searching for its identity, whose national culture had been buried for decades, between the turmoil of the past and the challenges of the future.

The section called "Tell the Truth!" *is dedicated to the cinema of a nation that no longer exists, putting the spotlight on one of the most interesting postwar productions: Yugoslavian film. It will be like bringing a lost continent to the surface, one no one seems to want to talk about any more. From Czechoslovakia, another nation that no longer exists, comes* The Cassandra Cat *(*Až přijde kocour*, 1963) by Vojtěch Jasný, featuring a cat with special powers who wears glasses. Even though cloaked in metaphors, the director's argument against the communist regime and all repression is clear. Made in the creative fervour of the 1960s when Czechoslovakian cinema was an experimental hotbed,* The Cassandra Cat *is the kind of independent film that would probably be much more difficult to make today.*

Second sight

"Even when trying to imitate the ancient world, nature, or theatre, cinema produced phantoms. Copying the Earth, it revealed the sun," wrote Paul Eluard. One of the ways that cinema enriches us is by showing us worlds, situations and social relations that do not exist yet but could become true. In 1902, Méliès took audiences on a trip through the boundless space of the imagination to the moon.

Alongside this magic, almost prophetic quality, film constantly reinvents itself, decade after decade, creating and codifying new styles and genres, discovering new creative terrain. There are many firsts in this year's programme. For example, our programme celebrates a forgotten director, Victorin-Hippolyte Jasset: the artistic director of Éclair as of 1908, he invented the crime movie with detective Nick Carter (1908), the series with diabolic criminal heroes such as Zigomar (1912) and imagines the first superwoman heroine in Protéa *(1913), consciously building the foundations of the future star system.*

The year 1922 was a significant year for literature with the publication of Joyce's Ulysses *and T.S. Eliot's* The Waste Land*, as it was for cinema with two forerunners of two eternally modern genres, the horror movie with Murnau's* Nosferatu *and the documentary with Robert Flaherty's* Nanook of the North.

Coming after Ossessione *(1943) and* Roma città aperta *(1945),* Sciuscià *(1946) was not the first neorealist film, but it was the first to see the full blossoming of the relationship between Cesare Zavattini and Vittorio De Sica, producing a work that is simultaneously realistic and magical, where the destitute and 'American' Rome immediately after the war is also the dreamlike world of two shoeshine boys. Prompted by this film, the Academy began thinking about a special prize for foreign movies, and the producer Tamburella in 1947 received the first in a long line of Oscars for Italian cinema.*

It was certainly no coincidence that Zavattini was struck by seeing Black God White Devil *(*Deus e o diabo na terra do sol*), the progenitor film of Cinema Novo and the offspring of*

il primo nel quale la relazione tra Cesare Zavattini e Vittorio De Sica si sviluppa pienamente e produce un'opera che è allo stesso tempo realista e magica, con la Roma disperata e 'americana' dei mesi immediatamente successivi alla guerra, ma anche trasognata nelle fantasie di due ragazzini lustrascarpe. Per quest'opera così unica l'Academy iniziò a pensare a un premio speciale per i film non statunitensi e il produttore Tamburella ricevette nel 1947 il primo della fortunata serie di Oscar del cinema italiano.

Non è certo un caso se Zavattini venne folgorato dalla visione di *Il dio nero e il diavolo biondo* (*Deus e o diabo na terra do sol*), film capostipite del cinema novo, figlio del neorealismo e della nouvelle vague, che influenzerà, per la sua radicalità, Pasolini, perché mette al centro del racconto e delle invenzioni linguistiche la fame e l'anima primitiva del popolo del *sertão*. Una ballata cinematografica che si conclude con il cantastorie che spiega che "la terra non è né di Dio né del Diavolo, ma dell'uomo".

Cinquant'anni fa Gerard Damiano inventa un genere e un titolo che, dallo scandalo Watergate in poi, identifica chi racconta la verità dall'interno di una struttura illecita. *Gola profonda* (*Deep Throat*) uscì a New York nel 1972, in Italia arrivò censurato nel 1979, ma fu subito sequestrato. Fu il primo porno ad attirare un pubblico borghese. Oggi sappiamo delle violenze che il marito inflisse alla protagonista Linda Lovelace, della mafia che strappò il film al suo autore e siamo grati ai figli di Gerard Damiano che hanno restaurato il film riportandolo a quello che il padre voleva.

Se esistesse un mappamondo della storia del cinema, Andrej Tarkovskij si collocherebbe nel punto più distante possibile da Gerard Damiano. Grazie al lavoro di CSC – Cineteca Nazionale presentiamo, dopo un complesso restauro, il suo penultimo film, *Nostalghia* (1983), poema della lontananza e della fede, addio del regista alla sua patria ed elogio della follia, dove assieme a Beppe Lanci inventa una fotografia poetica, mai vista prima, ora in bianco e nero, ora a colori, ora con mezze tinte sospese tra colore e bianco e nero.

Eccesso

L'eccesso è una delle anime del cinema e non a caso il kolossal è il genere che ha fondato l'industria cinematografica e ne ha stabilito codici e regole. Ma nella legge del cinema si direbbe che le regole siano fatte per essere tradite e che la febbre dell'espressione polverizzi spesso le regole del mercato, creando film impossibili e fuori formato. Sempre dal 1922 ci arriva *Femmine folli* (*Foolish Wives*), il primo kolossal di Erich von Stroheim, il regista più censurato della storia del cinema. L'immagine del set con la ricostruzione della Place du Casino di Monte Carlo, tra le polverose colline della San Fernando Valley, è perfetta sintesi di una delle anime del cinema, della sua ambizione a essere più grande della vita. Come ricorda Dave Kehr, il film fu pubblicizzato come "il primo da un milione di dollari": il budget veniva

Italian neorealism and French New Wave. It influenced Pasolini with its radical choice of making the hunger and primitive soul of the people of the sertão *the centre of the film's story and linguistic inventions. This cinematic ballad ends with the storyteller explaining that "the earth is neither God's nor the Devil's, but man's".*

Fifty years ago Gerard Damiano invented a genre and a title that from the Watergate scandal onwards would indicate a person who provides inside information on illegal activities. Deep Throat *was released in New York in 1972, and, in 1979, a censored version arrived in Italy, where it was immediately confiscated. It was the first porn film to attract a middle-class audience. Today we know about the violence that Linda Lovelace's husband inflicted on her and how the mafia stole the film from its director, and we are grateful to Gerard Damiano's children who restored the film according to their father's vision.*

If there were a world map of the history of cinema, Andrei Tarkovsky would be located as far away as possible from Gerard Damiano. Thanks to the work of CSC – Cineteca Nazionale and a complex restoration, we will present his penultimate film, Nostalghia *(1983), a poem about homesickness and faith, the director's farewell to his homeland and a celebration of madness, in which he and Beppe Lanci invented a poetic style of cinematography that had never been used before, alternating black and white, colour and halftones between the two.*

Excess

Excess is part of cinema's lifeblood and it is no coincidence that the epic is the genre on which the film industry was founded and which established its rules and conventions. But the law of the cinema is that its rules were made to be broken and that creative excitement often obliterates the rules of the market, creating extraordinary films that do not conform to established formats. 1922 brought us Foolish Wives, *the first epic by Erich von Stroheim, the most censored director in film history. The image of its film set, with the reconstruction of Monte Carlo's Place du Casino in between the dusty hills of the San Fernando Valley, is a perfect synthesis of one aspect of cinema's essence: its ambition to be larger than life. As Dave Kehr points out, the film was advertised as the "first million-dollar movie" and the budget was displayed on a billboard in Times Square and updated weekly; Stroheim delivered a first cut of some 30 reels in length, which would have to be reduced to ten…*

This year, excessive films lasting well over three hours are not in short supply. We should mention four of them. George Steven's Giant *(1956) is an enormous American fresco, a sort of Texan* Gone with the Wind*, produced when Hollywood needed to demonstrate that it was much bigger than television in terms of narrative ambition, cast, and the use of CinemaScope. Today, the roles are reversed and it is home viewing platforms that challenge cinema's spatial and temporal rules. Luchino Visconti's* Ludwig *(1973): ten years after* The Leopard*, Visconti tells the story of another prince, Ludwig II, a solitary king and*

aggiornato ogni settimana su un tabellone di Times Square e Stroheim consegnò una prima versione del film di circa trentuno bobine, che avrebbe poi dovuto ridurre a dieci...

I film eccessivi, ampiamente sopra le tre ore, quest'anno non mancano. Ne citiamo quattro. *Il gigante* (*Giant*, 1956) di George Stevens, gigantesco affresco americano, sorta di *Via col vento* alla texana, quando Hollywood doveva dimostrare di essere molto più grande della televisione per l'ambizione narrativa, il cast, l'uso del CinemaScope. Oggi le parti sembrano essersi invertite, sono le piattaforme a infrangere le regole dello spazio e del tempo del cinema. *Ludwig* (1973) di Luchino Visconti: a dieci anni dal *Gattopardo*, il regista racconta un altro principe, Ludwig II, re solitario ed esteta, "l'ultimo sovrano assolutista che ha preferito governare con l'arte piuttosto che con la politica", un film in cui Visconti rilegge l'Ottocento, il suo gusto per lo spettacolo, l'arrivo delle lanterne magiche (in questo catalogo mostriamo alcuni vetri meravigliosi provenienti dalla collezione di David Robinson, recentemente approdata alla Cineteca di Bologna). Censurato, ridotto in Germania a 125 minuti, dopo la morte del regista fu riacquistato dai suoi collaboratori che, dopo un lavoro durato tre anni, ristabilirono il montaggio di 237 minuti voluto dal maestro, che presenteremo nella versione restaurata digitalmente. *Eight Deadly Shots* (*Kahdeksan surmanluotia*, 1972) di Mikko Niskanen nasce originariamente come una serie televisiva in quattro parti prodotta e trasmessa dall'emittente finlandese YLE. Grazie al regista e storico del cinema Peter von Bagh, già direttore del nostro festival, che per anni ne ha strenuamente promosso il recupero, possiamo finalmente presentare, in 35mm, il restauro di un indiscusso capolavoro della cinematografia finlandese, fonte d'ispirazione per un'intera generazione di registi, tra cui Aki Kaurismäki. Alcuni l'hanno paragonato alle opere di Béla Tarr, mentre secondo altri, più classicamente, con le sue cinque ore e sedici minuti è quello che sarebbero potuto essere le nove ore della versione completa di *Greed*. Infine *La Maman et la putain* (1973) di Jean Eustache: tre ore e quaranta minuti che volano come un battito d'ali, in un film che contiene l'aria dei primi Settanta parigini, la fine della politica, il desiderio e la fatica della libertà, la ricerca di una nuova morale, di un nuovo linguaggio che vada più in profondità; un'opera che prende a schiaffi non solo i suoi personaggi, ma anche noi spettatori.

Ritrovati al femminile

Le immagini sono del 2007, l'occasione è il sessantesimo anniversario del Festival di Cannes: il festival ha riunito i registi premiati con la Palma d'oro; c'è un'unica donna, Jane Campion, che gli altri premiati osservano con un misto di imbarazzo e curiosità mentre parla della forza, della resistenza e della creatività femminili. È una scena di *Jane Campion, la femme cinéma* di Julie Bertuccelli, frutto di un lungo lavoro, quasi un autoritratto in forma di ritratto, accompagnato

aesthete, "the last absolute monarch, who preferred to govern through art rather than politics". It is a film in which Visconti reinterprets the 19th century, its taste for spectacle and the arrival of magic lanterns (this catalogue displays several magnificent slides from the collection of David Robinson, recently acquired by Cineteca di Bologna). Censured and reduced to 125 minutes in Germany, after Visconti's death it was reacquired by his collaborators who, following three years of work, recreated the 237-minute form the maestro intended, which we will present in a digitally restored version. Mikko Niskanen's Eight Deadly Shots *(*Kahdeksan surmanluotia*, 1972) was originally conceived as a four-part television series produced and broadcast by the Finnish station YLE. Thanks to the director and film historian Peter von Bagh, who was previously director of this festival and who tirelessly promoted its restoration for years, we can finally present – in 35mm – the restoration of an undisputed masterpiece of Finnish cinema, the source of inspiration for an entire generation of filmmakers, including Aki Kaurismäki. Some have compared it to the works of Béla Tarr, while others draw a more classical parallel and claim that its five hours and 16 minutes correspond to what the complete nine-hour version of* Greed *could have been. And finally, Jean Eustache's* La Maman et la putain *(1973). Three hours and 40 minutes that fly by in the blink of an eye. It is a film that contains the atmosphere of Paris in the early 1970s, the end of politics, the desire for freedom, the struggle for freedom, the search for a new morality, for a new language that goes deeper, beyond the surface of things, a film that assaults not only its characters, but also its audience.*

Female Rediscoveries

The images are from 2007, on the occasion of the 60th anniversary of the Cannes Film Festival. The festival brought together all the directors awarded the Palme d'Or but there is only one woman, Jane Campion, to whom the others look with a mixture of embarrassment and curiosity while she talks about female power, resistance and creativity. It is a scene from Julie Bertuccelli's Jane Campion, la femme cinéma*, the fruit of a lengthy production resulting in a portrait that is almost a self-portrait, accompanied only by Campion's own words. It is an important film because it allows us to enter into the universe of the great New Zealand director and understand that it is precisely because she is a woman that she has been able to imprint celluloid with aspects of masculinity and femininity never seen before. Among the documentaries featured this year we should also point out Ana Maria Magalhães'* Já que ninguém me tira para dançar *(2021), which is dedicated to Leila Diniz, the muse of Cinema Novo, a stage actress and star of telenovelas on Brazilian TV. Her TV career came to an end in 1969 when, in an interview, she said, "It is possible to love one person and go to bed with another. It has happened to me." In a Brazil then under a military dictatorship, this was enough to bring about the so-called Diniz decree, which barred her from television*

dalle sole parole della Campion. Un film importante perché ci fa entrare nell'universo della grande regista neozelandese e ci fa capire che proprio perché donna ha impresso sulla pellicola aspetti inediti del maschile e del femminile. Sempre tra i documentari segnaliamo *Já que ninguém me tira para dançar* (2021) di Ana Maria Magalhães, dedicato a Leila Diniz, musa del cinema novo, attrice di teatro e star delle telenovelas della Tv brasiliana. La sua carriera televisiva subì uno stop nel 1969, quando in un'intervista dichiarò che "si può amare una persona e al tempo stesso andare a letto con un'altra. A me è successo". Tanto bastò per far scattare in Brasile, allora sotto dittatura militare, il cosiddetto decreto Diniz che sbarrò all'attrice le porte della Tv. Morì in un incidente aereo nel 1972, ad appena ventisette anni. Resta il simbolo di un Brasile che voleva cambiare.

Se "i film più belli sono quelli che non abbiamo visto", *Protéa* (1913) di Victorin-Hippolyte Jasset è stato per molto tempo uno dei gioielli introvabili della cinefilia ideale. Grazie al restauro della Cinémathèque française abbiamo scoperto un'eroina nata dal cinema e per il cinema (molto rapidamente imitata da tante altre, Musidora, i serial di Pearl White, Ruth Roland, Helen Holmes, ecc.) interpretata, con fredda bellezza, da Josette Andriot, pioniera del travestimento, regina del trasformismo, sportiva completa, capace di nuotare, montare a cavallo e andare in bicicletta. Nell'epoca del muto si trovano figure femminili di importanti produttrici-attrici come Alla Nazimova (*Salomé*, 1922-23) e grandi registe come Germaine Dulac (*Antoinette Sabrier*, 1927, versione 9,5mm). Il passo ridotto e il cinema sperimentale permise alle donne di fare i loro film, da autrici, in maniera indipendente. Nasce così una storia parallela del cinema, vulnerabile nella trasmissione (copie senza negativo in pellicola invertibile, senza distribuzione commerciale). Nella sezione *Super8, 9,5mm & 16mm – Piccolo grande passo*, potremo vedere tre programmi composti da film sperimentali realizzati in 16mm tra gli anni Ottanta e i primi Duemila da registe tedesche e raccolti da Annette Brauerhoch per l'Università di Paderborn.

Tra le scoperte segnaliamo *Iré a Santiago* (1964), energico e poetico corto della prima donna regista a Cuba, Sara Gómez (1943-1974); *Učiteli* (1978), spaccato di una scuola superiore della documentarista bulgara Nevena Toševa; e *Avskedet* (1982), potente esordio alla regia di Tuija-Maija Niskanen, in un film prodotto dalla compagnia di Ingmar Bergman.

Di Kira Muratova, regista moldava naturalizzata ucraina, presentiamo il restauro dei primi due film che firma da sola, *Brevi incontri* (*Korotkie vstreči*, 1967) e *Lunghi addii* (*Dolgie provody*, 1971), entrambi per molto tempo invisibili in URSS. Muratova è stata una delle registe più libere nell'inventare immagini poetiche del quotidiano – l'unico paragone possibile è quello con Agnès Varda –, con il suo umanesimo che le consente di raccontare il triangolo amoroso come

screens. She died in a plane crash in 1972 at the age of just 27. She remains the symbol of a Brazil that wanted change.

If "the finest films are those we haven't yet seen" then Jasset's Protéa *(1913) was for a long time one of the missing jewels of an ideal cinephilia. Thanks to a restoration by the Cinémathèque française, we have discovered a heroine born of the cinema and for the cinema (and rapidly imitated by many others, such as Musidora and the serial queens Pearl White, Ruth Roland and Helen Holmes) and played with icy beauty by Josette Andriot, a pioneer of cross-dressing, a queen of physical transformations and a fully rounded athlete capable of swimming, horse riding and cycling. During the silent era, we find women fulfilling the role of important producer-actresses, including Alla Nazimova (*Salomé*, 1922-23), and great directors such as Germaine Dulac (*Antoinette Sabrier*, 1927, in a 9.5mm version). Small gauge and experimental cinema allowed women to make their films independently, as auteurs. This gave rise to parallel history of the cinema, whose transmission was vulnerable (films on reversal stock without a negative and lacking commercial distribution). In the section* Super8, 9.5mm & 16mm – Great Small Gauges*, we can see three programmes comprising experimental films by German directors realised in 16mm between the 1980s and the early 2000s and collected by Annette Brauerhoch for the University of Paderborn.*

Among the discoveries, we would like to point out Iré a Santiago *(1964), an energetic and poetic short by the first female director from Cuba, Sara Gómez (1943-1974);* Uchiteli *(1978), a slice of life in a secondary school from the Bulgarian documentarist Nevena Tosheva; and* Avskedet *(1982), the powerful directorial debut of Tuija-Maija Niskanen in a film produced by Ingmar Bergman's company.*

From Kira Muratova, the Moldavian director who became a naturalised Ukrainian, we will present the restoration of the first two films she made on her own, Brief Encounters *(*Korotkie vstrechi*, 1967) and* The Long Farewell *(*Dolgie provody*, 1971), both of which have been long unseen in the USSR. Muratova was one of the freest of all filmmakers in inventing poetic images of daily life – the only possible comparison would be with Agnès Varda. Her humanism allowed her to describe a love triangle as nobody else had done either before or since, placing at the heart of* Brief Encounters *Vladimir Vyssotski, the most popular singer-songwriter in the Soviet Union – a highly critical voice of the powers that be in Moscow – who combined the levity of a musical with the pace of the Nouvelle Vague.*

A Performer's Art

In such an unusual year, during which we celebrate two centenaries – that of Francesco Rosi, with the restorations of Carmen *(1984) and* C'era una volta... *(1967), and that of Pasolini, with a big exhibition that will overturn everything you think you know about the most prophetic Italian poet and filmmaker of the 20th century – we will also celebrate the return of a completely in-person Il Cinema Ritrovato. The cinema might*

nessuno aveva fatto prima e dopo di lei, mettendo al centro di *Brevi incontri* Vladimir Vyssotski, il più popolare cantautore sovietico, voce fortemente critica rispetto al potere moscovita, che introduce la leggerezza di un musicarello col passo della nouvelle vague.

Un'arte performativa

In quest'anno così particolare, in cui celebriamo due centenari, quello di Francesco Rosi, con il restauro di *Carmen* (1984) e *C'era una volta...* (1967), e di Pasolini, con una grande mostra che ribalterà tutto quello che credete di sapere sul più profetico poeta e cineasta italiano del Novecento, festeggiamo anche il ritorno del Cinema Ritrovato soltanto in presenza. Perché il cinema sarà anche figlio dell'era della riproducibilità tecnica, ma ogni proiezione è diversa. Un festival non è una piattaforma digitale, ha qualcosa di irriproducibile, e Il Cinema Ritrovato 2022 vivrà tra la fine di giugno e l'inizio di luglio insieme e grazie alle tante persone che assisteranno alle proiezioni. I film continueranno a vivere e le tante opere ritrovate e restaurate saranno oggetto di retrospettive e dell'arte combinatoria dei curatori e programmatori di tutto il mondo, ma per chi sarà a Bologna sarà impossibile dimenticare le proiezioni a cui avranno assistito. Per questo motivo tanti ospiti eccellenti hanno accettato di presentare un film, da Stefania Sandrelli a Walter Hill, da John Landis a Wes Anderson, da Alice Rohrwacher a Olivia Harrison a Bruce Weber... Per questo tutti i film muti saranno accompagnati dal vivo da musicisti che renderanno uniche le proiezioni del Cinema Ritrovato, sempre che il dio della pioggia ce lo consenta. Altrimenti ce ne andremo *Cantando sotto la pioggia*...

Abbiamo aggiunto una sala, il Cinema Europa, abbiamo raddoppiato le proiezioni in Piazza Maggiore – saranno ventidue – dal 18 giugno al 10 luglio, e dedicheremo la massima attenzione alla qualità della visione a alla programmazione dei film nelle diverse sale e nelle nostre due piazze, piazza Maggiore e piazzetta Pasolini, dove celebriamo lo spettacolo delle proiezioni con la lanterna al carbone. Nel centenario del Pathé-Baby, allestiremo al Lumière due proiezioni con il proiettore originale. Per chi è troppo giovane per conoscere cosa fosse la vita nell'epoca dei formati ridotti, segnaliamo un film che è un atto d'amore verso il cinema che si diceva a passo ridotto, *Et j'aime à la fureur*, di André Bonzel, che rivede la sua vita nei filmini degli altri e afferma: "tutto il nostro passato è la perfettamente conservato, siamo una suite che si ripete, non sono che un anello di una lunga catena che si ripete".

Scritto nel vento

"Mi dispiace, ma io non voglio fare l'Imperatore, non è il mio mestiere. Non voglio governare, né conquistare nessuno. Vorrei aiutare tutti se possibile: ebrei, ariani, neri o bianchi". È l'inizio del più bel discorso di tutta la storia del

be the product of the era of mechanical reproduction, but every screening is different, a festival is not a digital platform and is in many ways unrepeatable; thus Il Cinema Ritrovato 2022 will come to life between the end of June and the beginning of July together with – and thanks to – the many people who will take part in the screenings. The films will live on and the many rediscovered and restored works will be the subject of retrospectives and the combined art of programmers and curators the world over. But for those who were lucky to be in Bologna, it will be impossible to forget the screenings they participated in. For this reason, many illustrious guests have agreed to present a film, from Stefania Sandrelli to Walter Hill, from John Landis to Wes Anderson, from Alice Rohrwacher to Olivia Harrison and Bruce Weber... All the silent films will feature live accompaniment by musicians who will render Il Cinema Ritrovato screenings unique – as long as the god of rain permits, otherwise we will be Singin' in the Rain...

We have added a cinema, the Cinema Europa, doubled the number of screenings in Piazza Maggiore to 22 (between the 18 June and 10 July) and we will dedicate the greatest of care to projection quality and to how we programme films across the various cinemas and our two squares, Maggiore and Piazzetta Pasolini, in which we will celebrate the spectacle of projection by carbon arc lamp. To mark the centenary of the Pathé-Baby, we will feature two screenings with an original projector at the Lumière. For those who are too young to know what life was like in the era of small gauge film, we would like to highlight a film that is a love letter to cinema, told in a small gauge: Et j'aime à la fureur *by André Bonzel, who relives his life through the mini-films of others and affirms that "All our past is perfectly conserved; we are a suite that repeats itself; I am nothing more than a link in a repeating chain."*

Writings on the Wind

"I'm sorry but I don't want to be an Emperor. That's not my business. I don't want to rule or conquer anyone. I should like to help everyone if possible: Jew, gentile, black man, white."

It is the beginning of the most beautiful speech in the history of cinema, a timeless speech, and the first that Chaplin wrote for himself because, ten years after the coming of sound, he wanted to speak, for the first time, and with his own voice. Chaplin, the first worldwide star of the cinema, a comedian who rose to fame playing the lowest of the low (the Little Tramp, a homeless vagabond), when faced with the most immense tragedy gathering on the horizons of history decided to face his Other, the most hated man of the 20th century (Hitler/Hynkel), a man who was actually born just four days after him, who had a real moustache and who was about to launch the most ferocious war ever. We could not begin Il Cinema Ritrovato 2022 with anything other than The Great Dictator*, even if there is really nothing at all great about a dictator…*

For this year's poster, we have chosen one of the most fitting scenes from a memorable film, Il conformista (The Conform-

cinema, un discorso eterno, il primo discorso che Chaplin scrive per sé, perché, per la prima volta, dieci anni dopo l'avvento del sonoro, vuole parlare, con la sua voce. La prima star mondiale del cinema, Chaplin, un comico, giunto al successo interpretando l'ultimo degli ultimi, 'the Tramp', il vagabondo, di fronte alla più immane delle tragedie che si stava profilando all'orizzonte della storia decide di affrontare il suo doppio, l'uomo più odiato del Novecento, Hitler/Hynkel, che nella realtà era nato quattro giorni dopo di lui, che i baffetti li aveva veramente e che stava per scatenare la guerra più feroce di sempre. Non potevamo che iniziare Il Cinema Ritrovato 2022 con *Il grande dittatore*, anche se in un dittatore non c'è proprio nulla di grande...

Abbiamo scelto per il manifesto di quest'anno una delle scene più felici di un film memorabile, *Il conformista* (1970), che rispetta la regola che vuole che le trasposizioni cinematografiche più riuscite di opere letterarie siano anche le più infedeli. *Il conformista* è un film fondativo che avvia la seconda stagione creativa del giovanissimo Bernardo Bertolucci. Appena ventinovenne, con alle spalle già quattro lungometraggi, inventa un nuovo modo di raccontare il fascismo, di mettere in scena Roma, di lavorare sugli attori, di fotografarli. La scena di ballo resta negli occhi e la prendiamo come stella polare di un'edizione che speriamo ci accompagni a ritrovare il piacere di assistere assieme agli altri alla proiezione cinematografica, con la stessa emozione che gli spettatori bambini di *Thampī* (1978), il capolavoro di Aravindan Govindan, provano seguendo uno spettacolo circense arrivato nella loro cittadina.

Non potevamo non desiderare che John Landis, il grande John Landis, venisse in Piazza Maggiore, – ovviamente in missione per conto di Dio – per presentare uno dei film peggio accolti dalla critica cinematografica statunitense. Un film che sarebbe piaciuto ai maestri dell'arte comica muta, commistione catastrofica, geniale e irripetibile di musica, commedia, satira. Fortunati coloro che ci saranno. Noi ci saremo!

Ci rendiamo conto di essere arrivati alla fine della nostra introduzione e di non avere ancora detto nulla del film più bello del festival ma, si sa, tutto è *scritto nel vento*.

Buone visioni!

P.S.: mentre andiamo in stampa ecco una bellissima novità, un regalo dell'ultimo minuto, potremo presentare, dopo la prima di Cannes, il mediometraggio *Le pupille*, nuovo lavoro di Alice Rohrwacher, girato nella nostra Bologna, tratto da una lettera di Elsa Morante all'amico Goffredo Fofi in occasione delle feste natalizie!

ist*, 1970) which embodies the old adage that the most successful film adaptations of literary works are the least faithful.* Il conformista *is a foundational film, which inaugurated the still young Bernardo Bertolucci's second creative period. Just 29 years old, and already with four features under his belt, he invented a new way of talking about Fascism, of depicting Rome, of working with actors, of photographing them. The dance scene sticks in the mind and we have chosen it as our guiding star for an edition that we hope will lead us all to rediscover the pleasure and emotion of sharing a film screening together, experiencing the same emotion that the juvenile spectators in Aravindan Govindan's masterpiece* Thampī *(1978) feel as they sit in the circus that has just come to town.*

We could only hope that John Landis, the great John Landis, would come to Piazza Maggiore – obviously sent on a mission by God – to present one of the worst received films in the history of American film criticism. A film which would have appealed to the masters of the art of silent comedy, a catastrophic, brilliant and unrepeatable mix of music, comedy and satire. Those who will be present are fortunate – and we will be there!

We realise that we have come to the end of our introduction and still have not said anything about the most beautiful film in the festival but, you know, everything is written on the wind.

Happy viewing!

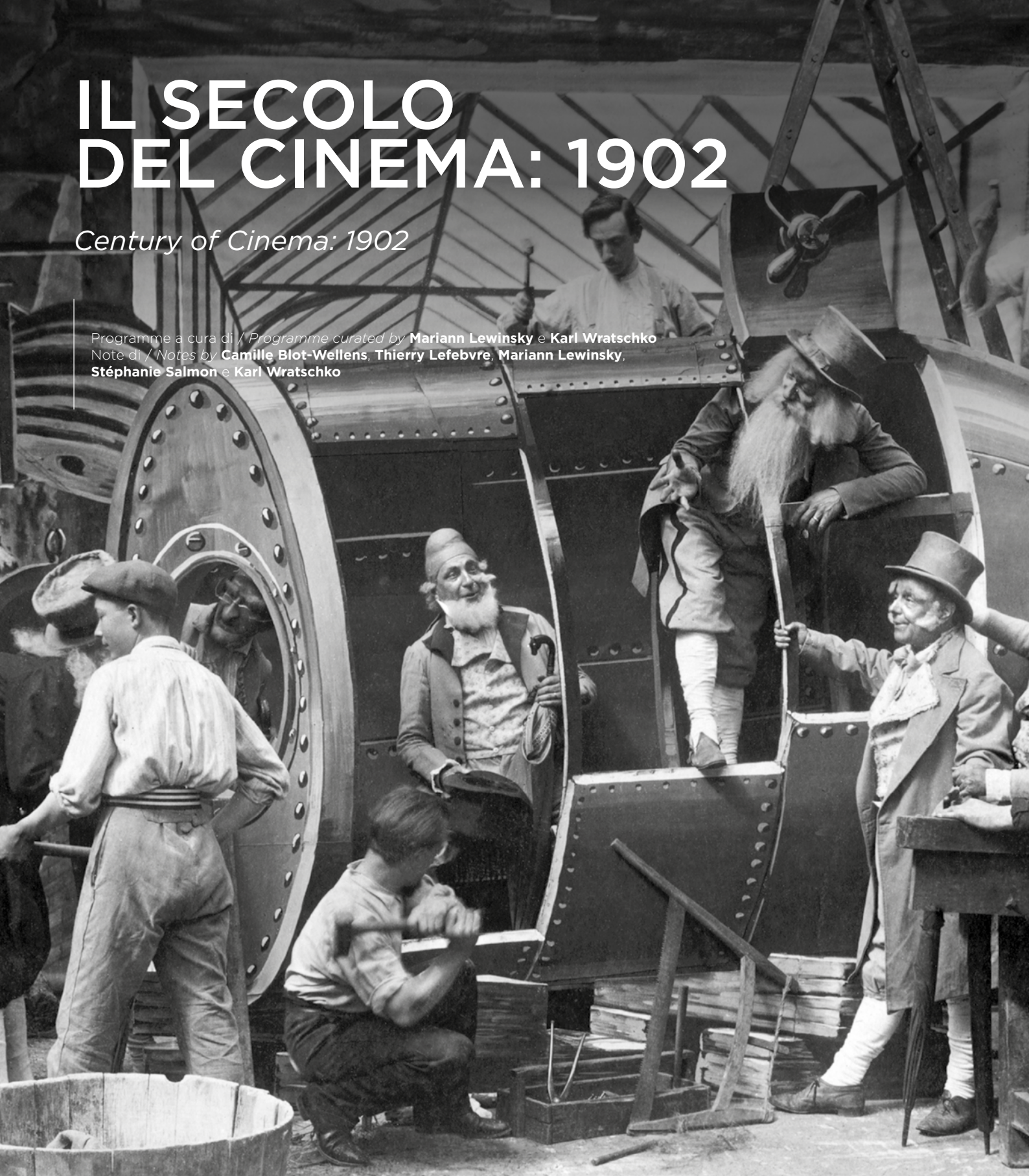
P.S.: As we go to print, here is a great piece of news and a last-minute gift: we are able to present, following its Cannes premiere, Alice Rohrwacher's new film, the medium-length Le pupille*, shot in Bologna and based on a letter written by Elsa Morante to her friend Goffredo Fofi at Christmas time!*

LA MACCHINA DEL TEMPO

The Time Machine

IL SECOLO DEL CINEMA: 1902

Century of Cinema: 1902



Programme a cura di / *Programme curated by* **Mariann Lewinsky** e **Karl Wratschko**
Note di / *Notes by* **Camille Blot-Wellens**, **Thierry Lefebvre**, **Mariann Lewinsky**, **Stéphanie Salmon** e **Karl Wratschko**

Nel 1902 l'entusiasmo dei cineasti per il nuovo mezzo è enorme: inventano e sperimentano nuove tecniche come la miniaturizzazione (*Le Voyage de Gulliver à Lilliput et chez les géants*), adottano l'angolazione di ripresa a piombo (*La Soubrette ingénieuse*) o lavorano con i primissimi piani (*Rires et pleurs*), sono palesemente felici di presentare produzioni fiabesche sempre più lunghe e racconti biblici composti da molti *tableaux*. Nel 1902 Georges Méliès, all'apice della sua carriera, realizza *Les Aventures de Robinson Crusoé*, *Le Voyage dans la Lune* – un film destinato ad andare molto lontano –, brillanti film a trucchi e tanto altro. Le sue sontuose *féerie* sono un successo mondiale, ma vengono copiate illegalmente da Edison negli Stati Uniti e imitate da Zecca per Pathé in Francia, e perfino i fratelli Lumière, per poter inserire nei loro cataloghi qualche discreta *scène à truc* e *à transformations*, ingaggiano Gaston Velle, un mago professionista.

Una caratteristica significativa di quell'anno sono le 'attualità ricostruite', una specialità di Méliès sin dallo straordinario *L'Affaire Dreyfus* del 1899. Anziché mostrare la *Coronation of Edward VII*, abbiamo preferito le scene dense d'azione di *Éruption volcanique à la Martinique* del maggio 1902, opera di Méliès considerata perduta ma della quale la Filmoteca de Catalunya ha ritrovato una copia colorata a mano. Sarà interessante confrontarla con la ricostruzione dello stesso evento fatta da Zecca. I film britannici del 1902 come *Reservist Before and After the War* o *His Only Pair* sono caratterizzati da una certa impronta socio-critica, mentre altri come *How to Stop a Motor Car* cercano di spingere al limite i trucchi del cinema delle origini.

La primissima magia della fotografia in movimento continua a lanciare il suo potente incantesimo nelle vedute 'dal vero' di A. Lumière et ses fils, Mitchell & Kenyon e Mutoscope & Biograph, ma il cambiamento è nell'aria. A dargli impulso è la compagnia francese Pathé Frères, che introduce un nuovo livello di professionalizzazione in tutti i settori della produzione e della distribuzione. Nel 1902 Charles Pathé fonda le prime agenzie a Londra e a Berlino, e la crescente varietà proposta dai cataloghi Pathé attira i compratori. Le indicazioni delle *séries de production* (oggi si direbbe generi) – *Scène comique*, *Scène d'acrobaties*, *Scène historique*, *Scène d'actualité*, *Scène biblique*, *Scène de danse*, *Scène de plein air*, *Scène grivois* – stimolano la fantasia e ci permettono di leggere il catalogo Pathé come un libro illustrato da immagini in movimento (e i cataloghi venivano usati proprio in questo modo dai gestori dei cinema ambulanti quando ordinavano i film). Un programma dedicato alla Pathé Frères e alle sue *séries* ve ne offrirà una panoramica.

Nel 1902 i film venivano non solo prodotti, venduti e visti ma anche collezionati, e sarà appassionante scoprire quali film del 1902 lo spagnolo Antonino Sagarmínaga acquisì per la grande collezione che mise insieme tra il 1897 e 1906, gli anni migliori della storia del cinema.

Mariann Lewinsky e Karl Wratschko

*The enthusiasm of filmmakers for the new medium was enormous in 1902. They were inventing and experimenting with new techniques such as miniaturisation (*Le Voyage de Gulliver à Lilliput et chez les géants*), high camera angles (*La Soubrette ingénieuse*) or extreme closeups (*Rires et pleurs*). They are palpably pleased to present longer and longer fairytale productions and biblical stories consisting of many tableaux. Georges Méliès is at his peak in 1902, releasing* Les Aventures de Robinson Crusoé, Le Voyage dans la lune *– a film destined to go very far – brilliant trick films and much else. His lavish* féeries *are a worldwide success, but illegally copied by Edison in the US and imitated by Zecca for Pathé in France. In order to get some decent* scènes à truc *and* à transformations *into their sales catalogue even the Lumière brothers engage a professional magician, Gaston Velle.*

A remarkable trait of the year is the profusion of reconstructed actualities, a specialty of Méliès ever since his impressive L'Affaire Dreyfus *of 1899. Instead of showing the re-enacted* Coronation of Edward VII *we prefer the action-packed* Éruption volcanique à la Martinique *from May 1902, a work by Méliès considered lost until a hand-coloured print was discovered by the Filmoteca de Catalunya. It will be interesting to compare it to the reconstruction of the same event by Zecca. British films from 1902 such as* Reservist Before and After the War *or* His Only Pair *are characterised by a certain socio-critical impact while others such as* How to Stop a Motor Car *try to push the trick techniques of early cinema to the limit.*

The very first magic of moving image still casts its powerful spell in the non-fiction views of A. Lumière et ses fils, Mitchell & Kenyon and Mutoscope & Biograph, but there is change in the air. Its motor is the French company Pathé Frères, which champions a new level of professionalisation in all sectors of its production and distribution. In 1902 Charles Pathé established his first agencies in London and Berlin and the ever-growing variety of genres in the Pathé catalogue attracted more buyers. Knowing the characteristics of genres such as Scène comique, Scène acrobatics, Scène historique, Scène d'actualité, Scène biblique, Scène de danse, Scène de plein air, Scène grivois *fuels the imagination and allows us to read the Pathé catalogue like a picture book with moving images – and catalogues were used in this way by travelling cinema operators when they ordered films. A programme dedicated to Pathé Frères and its* séries de production *(as the genres were then called) will offer you an overview. Not only were films produced and sold and seen in 1902, they were also collected, and it will be exciting to see which films from 1902 Antonino Sagarmínaga acquired for the grand collection that he built up in Spain between 1897-1906, the best years of film history.*

Mariann Lewinsky and Karl Wratschko

CAPITOLO 1 / *CHAPTER 1*: PATHÉ 1902

L'arrivo di Zecca alla Pathé alla fine del 1900 è segnato dall'avvio di un'ambiziosa produzione con film di finzione sempre più lunghi, che portano a un aumento del fatturato nel 1901. La tendenza positiva si conferma nel 1902 e Pathé inizia una sorprendente progressione che si arresterà solo nel 1908.

Il cinematografo passa gradualmente dal rango di attrazione a quello di spettacolo. Questa evoluzione non riguarda solo Pathé. Nel catalogo di Georges Méliès figura *Le Voyage dans la lune*, il cui acquisto rappresenta per un ambulante un investimento impegnativo ma redditizio. Per i Lumière gli utili sono aumentati del 50% nel 1901. Alla Pathé nel 1902 Zecca gira per esempio *La Vie et la Passion de Jésus-Christ* (32 *tableaux*, è la seconda *Passione* Pathé dopo quella di Breteau), *Ali Baba et les quarante voleurs* (12 *tableaux*) e *Les Victimes de l'alcoolisme*. Per uno stesso film, ciascun *tableau* può essere acquistato separatamente. Per *Ali Baba* e *Les Victimes* vengono realizzati per la prima volta dei manifesti, opera di Cândido de Faria.

Per sostenere questo cambiamento e soddisfare le richieste dei clienti, Charles Pathé ottiene dei fondi dal suo consiglio d'amministrazione. Apre così un negozio situato al numero 8 di rue Saint Augustin a Parigi; a Vincennes crea laboratori di stampa e sviluppo in rue du Polygone e fa costruire un teatro di posa di 176 m², inizialmente simile a un hangar sommariamente attrezzato. Quest'ultimo è completato nel maggio del 1902. Come osserva il consiglio d'amministrazione, l'edificio permette a questo punto (novembre 1902) di girare "grandi scene con molti personaggi". I fondi vengono ottenuti tanto più facilmente in quanto è l'altra attività di Pathé, il fonografo, a essere al centro dell'attenzione. La sezione cinema avanza in maniera lenta ma costante.

Stéphanie Salmon

Zecca's arrival at Pathé at the end of 1900 was marked by the start of an ambitious programme of film production, including longer fiction films, boosting turnover in 1901. This buoyant period continued in 1902 and Pathé experienced a staggering period of growth right up to 1908.

Little by little, the cinematograph went from being an attraction to a spectacle. This development was not unique to Pathé. Featured in Georges Méliès' catalogue is Le Voyage dans la lune*, the purchase of which represented a significant investment and a lucrative one for or an itinerant showman. In 1902, film earnings at Lumière increased by 50%. At Pathé in 1901, Zecca shot films such as* La Vie et la Passion de Jésus-Christ *(32 scenes, and the second* Passion *by Pathé, following Breteau's earlier version),* Ali Baba et les quarante voleurs *(12 scenes) and* Les Victimes de l'alcoolisme*. Each scene from any given film could be purchased separately.* Ali Baba and Les Victimes *were the first films to feature on posters, which were designed by Cândido de Faria.*

To support this turnaround and respond to customer demand, Charles Pathé obtained loans from the board of directors. In Paris, he converted a warehouse at 8, rue Saint Augustin; in Vincennes, he set up printing and developing workshops on rue du Polygone, and ordered the construction of a 176 m² film studio connecting to a rudimentary storage hangar. This was completed in 1902. As noted by the board of directors in November 1902, the building made it possible from that point onwards to shoot "big scenes with large numbers of characters on set". Securing the budget for this was made easier by the existence of Pathé's other line of business, the phonograph, which was attracting everyone's attention. The cinema arm of the business was making modest but steady progress.

Stéphanie Salmon

Les Victimes de l'alcoolisme
Francia, 1902 Regia: Ferdinand Zecca

▪ Prod.: Pathé Frères (Scène dramatique, n. 396) ▪ DCP. D.: 5'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*
▪ Da: Gaumont Pathé Archives

Le Pêcheur à la ligne
Francia, 1902

▪ Int.: Henri Plessis. Prod.: Pathé Frères (Scène comique, n. 649) ▪ 35mm. L.: 15 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

Rires et pleurs
Francia, 1902

▪ Int.: Henri Plessis. Prod.: Pathé Frères (Scène comique, n. 644) ▪ 35mm. L.: 20 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ▪ Da: La Cinémathèque française

Les Brothers Laure
Francia, 1902

▪ T. alt.: *Les Frères Laure / Laure Brothers*
▪ Prod.: Pathé Frères (Scène d'acrobaties, n. 885) ▪ 35mm. L.: 53 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn
▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée ▪ Restaurato da CNC, a partire da un elemento della Cinémathèque de Toulouse / *Restored by CNC, from an element of Cinémathèque de Toulouse Collection*

L'Assassinat du Duc de Guise
Francia, 1902

La Vie et la passion de Jésus-Christ

▪ Prod.: Pathé Frères (Scène historique, n. 559) ▪ 35mm. L.: 20 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ▪ Da: La Cinémathèque française

La Vie et la passion de Jésus-Christ
Francia, 1902 Regia: Ferdinand Zecca

▪ Prod.: Pathé Frères (Scène biblique, n. 851, 856, 857, 953, 862) ▪ 35mm. L.: 90 m. D.: 4' a 16 f/s. Col. e Bn ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée ▪ Restaurato da CNC, dalla collezione Conseil Départemental de la Charente / *Restored by CNC, from the Conseil Départemental de la Charente collection*

Le Déjeuner du moine
Francia, 1902

▪ T. it.: *La colazione del monaco.* T. int.: *The Monk Dining* ▪ Prod.: Pathé Frères (Scène comique, n. 640) ▪ 35mm. L.: 25 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn e Col. ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

Le Cireur
Francia, 1902

▪ T. int.: *Jack the Shoeblack*. T. alt.: *Jack the Bootblack* ▪ Prod.: Pathé Frères (Scène grivoise, n. 820) ▪ 35mm. L.: 21 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ▪ Da: Cineteca di Bologna

Flirt en chemin de fer
Francia, 1902

▪ Prod.: Pathé Frères (Scène grivoise, n. 823) ▪ 35mm. L.: 25 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

Danse turque
Francia, 1902

▪ T. int.: *Turkish Dance* ▪ Prod.: Pathé Frères (Scène de danse, n. 915) ▪ 35mm. L.: 19 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ▪ Da: La Cinémathèque française

Marché à Hanoï
Francia, 1902

▪ F.: Leo Lefèvre (?) ▪ Prod.: Pathé Frères (Scène de plein air, n. 929) ▪ 35mm. L.: 44 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ▪ Da: La Cinémathèque française

Ali Baba et les quarante voleurs
Francia, 1902 Regia: Ferdinand Zecca

▪ Prod.: Pathé Frères (Scène de conte en 12 tableaux, n. 400) ▪ 35mm. L.: 176 m. D.: 9' a 16 f/s. Col. (da un nitrato colorato a mano / *from a hand-coloured nitrate print*) ▪ Da: BFI National Archive

CAPITOLO 2: BIANCO-NERO-COLORE / *CHAPTER 2: BLACK-WHITE-COLOUR*

Grazie alla loro insuperabile *filmogénie*, le danze occupavano un posto d'onore nella cinematografia delle origini. E per la stessa ragione i film di danza sono facilmente apprezzati dal pubblico moderno, centoventi anni dopo. Documentando i balli alla moda e le stelle del palcoscenico dei primi decenni del Ventesimo secolo, il cinema delle origini è una vera miniera per gli appassionati di questi spettacoli. Le cinque vedute Lumière nn. 1350-1354 mostrano il cakewalk, una danza di origini afroamericane presentata per la prima volta a Parigi nella stagione 1902-1903 da una compagnia piacevolmente mista composta da ballerini bianchi e neri, tra i quali spiccano i nomi di Mrs. e Mr. Elk, dei fratellini Ruth e Frederick Walker e delle sorelle adolescenti Nina e Jeanne Pérès.

Le danze orientali sono giunte a Parigi ancora prima, nell'ambito delle esposizioni universali; danzatrici del ventre e Ouled Naïl rappresentano le culture colonizzate nell'immagine di una donna esotica, erotica, disponibile. Le ballerine europee come Cléo de Mérode, Ruth St. Denis, Mata Hari e Stacia Napierkowska reinterpretano invece la danza erotica a proprio vantaggio, assicurandosi la licenza di concedersi un seducente grado di mistero e nudità.

Enormemente popolare sin dalla sua pubblicazione nel 1719, *Robinson Crusoe* è stato continuamente adattato in ogni epoca e in ogni tipo di spettacolo: come pantomima, opera, *féerie*, spettacolo di lanterna magica. Nel 1902 Georges Méliès ne trasse una versione cinematografica, della quale è sopravvissuta una copia unica, quasi completa e interamente colorata a mano, donata nel 2011 alla Cinémathèque française dal collezionista Olivier Auboin-Vermorel. Una meraviglia. "*Les Aventures de Robinson Crusoé* è diverso dagli altri film di Méliès. Certo, è pieno di energia e di trucchi dinamici simili a quelli visti in *Le Voyage dans la lune*, realizzato qualche tempo prima: sovrimpressioni, sparizioni, riapparizioni, effetti pirotecnici, straordinarie dissolvenze incrociate, l''apoteosi' dell'ultimo quadro… Ma soprattutto – ed è proprio questo che la miracolosa riesumazione di questa splendida copia nitrato ci ha rivelato – il *Robinson Crusoé* di Méliès è un film che sfrutta magnificamente il colore come un linguaggio altrettanto importante dei trucchi e del montaggio" (Laurent Mannoni).

Mariann Lewinsky

Due to their unsurpassed filmogénie*, dances held a place of honour in early film production. And for the same reason, dance films are easily appreciated by modern audiences, 120 years later. Documenting dancing fads and stage stars of the first decades of the 20th century, early cinema is a real treasure trove for fans of dance spectacles. The five Lumière views Nos. 1350-1354 show the Cake Walk, originally an African-American dance, as first presented in Paris in the 1902-1903 season by a refreshingly mixed black-and-white troupe, of which Mrs and Mr Elk, juvenile siblings Ruth and Frederick Walker and teenagers Nina and Jeanne Pérès are known by name.*

Oriental dances came to Paris earlier, in the context of the world exhibitions: belly dancers and Ouled Naïls personi-

fy colonised cultures as an exotic, erotic, available woman. European dancers however, such as Cléo de Mérode, Ruth St Denis, Mata Hari and Stacia Napierkowska, reinvented the exotic dance for themselves, granting themselves licence for an attractive degree of mistery and undress.

Since its publication in 1719, the immensely popular Robinson Crusoe *had been presented continuously in every type of spectacle, as pantomime, as opera,* féerie*, magic lantern show. In 1902 Georges Méliès created a cinematographic version, of which a unique, fully hand-coloured and near-complete print was donated to the Cinémathèque française in 2011 by the collector Olivier Auboin-Vermorel. It is a marvel of hand-colouring. "*Les Aventures de Robinson Crusoé *is different from other films by Méliès: certainly it is full of energy and of the dynamic trick-work that had been seen in* Le Voyage dans la lune*, completed a little earlier: super-impositions, disappearances, reappearances, pyrotechnical effects, very successful dissolves, the final apotheosis tableau, etc. But – and this is what the miraculous exhumation of this beautiful nitrate print has revealed – Méliès'* Robinson Crusoé *is above all a film that magnificently uses colour as a language as important as tricks and montage" (Laurent Mannoni).*

Mariann Lewinsky

Les Aventures de Robinson Crusoé

Le Cake-walk au Nouveau Cirque

Francia, 1902

▪ *Nègres* (n. 1350) / *Négrillons* (n. 1351). Int.: Ruth Walker, Frederick Walker ▪ *Nègres II* (n. 1352) ▪ *Les Elkes, champions du Cake-Walk* (n. 1353). Int.: Ms. e Mr. Elk ▪ *Final* (n. 1354). Int.: Jeanne Pérès, Nina Pérès ▪ Prod.: Société A. Lumière et ses fils ▪ 35mm. D.: 5'. a 17 f/s. Bn ▪ Da: Institut Lumière

The Extraordinary Waiter

Gran Bretagna, 1902
Regia: [W.R. Booth]

▪ T. alt.: *The Mysterious Head*. Prod.: Paul's Animatograph Works ▪ 35mm. L.: 30 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

Marché à Saigon

Francia, 1902

▪ F.: Leo Lefèvre (?) Prod.: Pathé Frères (n. 928) ▪ 35mm. L.: 33 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ▪ Da: La Cinémathèque française

Danse tunisienne

Francia, 1902

▪ T. alt.: *Danse des Ouled-Naïls*. T. int.: *Tunisian Dance*. Prod.: Pathé Frères (n. 913) ▪ 35mm. D.: 2' a 16 f/s. Col. (da un nitrato colorato a mano */ from a hand-coloured nitrate*) e Bn ▪ Da: EYE Filmmuseum

Les Aventures de Robinson Crusoé

Francia, 1902 Regia: Georges Méliès

▪ Int.: Georges Méliès (Robinson Crusoe). Prod.: Star Film (n. 430-443) ▪ DCP. L.: 233 m. (l. orig.: 280 m.). D.: 13'. Col. (colorato a mano */ hand-coloured*) ▪ Da: La Cinémathèque française ▪ Restaurato in 4K da La Cinémathèque française presso il laboratorio Éclair, a partire da una copia nitrato originale colorata a mano donata da Olivier Auboin-Vermorel */ Restored in 4K by La Cinémathèque française at Éclair laboratory, from an original nitrate print hand-coloured donated by Olivier Auboin-Vermorel*

Bataille d'oreillers

Francia, 1902

▪ Prod.: Pathé Frères (n. 628) ▪ 35mm. L.: 28 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

The Little Match Seller
Gran Bretagna, 1902
Regia: James Williamson

▪ Sog.: dalla fiaba di Hans Christian Andersen (1848). Prod.: Williamson Kinematograph Company ▪ 35mm. L.: 60 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn
▪ Da: BFI National Archive

La Fée aux étoiles
Francia, 1902

▪ T. int.: *The Fairy of the Stars*. Prod.: Pathé Frères (n. 705) ▪ 35mm. L.: 27 m. D.: 2' a 18 f/s. Col. (da una copia nitrato imbibita / *from a tinted nitrate print*)
▪ Da: EYE Filmmuseum

La Fée aux étoiles

CAPITOLO 3: *PLEIN AIR* E UNA PICCOLA CONSOLAZIONE
CHAPTER 3: PLEIN AIR *AND A QUANTUM OF SOLACE*

La luce è il cuore della fotografia. Nei primi anni del cinematografo la luce naturale era per i registi la prima opzione. A (ri)leggere *Les Vues cinématographiques* pubblicate da Georges Méliès nel 1907 una cosa balza agli occhi: per Méliès lavorare con la luce naturale era un incubo. Dal punto di vista odierno è toccante leggere i commenti emotivi del cineasta sulla crudeltà delle nuvole in movimento durante le riprese (nel suo studio per molto tempo illuminato solo dalla luce del sole). Ma l'illuminazione naturale era allora una scelta obbligata per molti operatori, che si affidavano quasi interamente alla luce diurna. L'illuminazione artificiale era ancora un'opzione molto complicata e costosa. Così gli operatori si recavano spesso all'esterno per girare i loro film (come durante le riprese della maggior parte dei film francesi presentati in questo programma). Oltre alle macchine da presa, un'altra invenzione tecnica divenne onnipresente sulle strade agli inizi del Ventesimo secolo: le biciclette conquistarono lo spazio pubblico e con regolarità anche i fotogrammi delle pellicole (per esempio [*Ladies Training for Cycle Races*]). Le suffragiste proclamarono la bicicletta una "macchina della libertà" per le donne: le biciclette di sicurezza (si veda *Rudge-Whitworth – Britain's Best Bicycle*) garantirono loro una maggiore mobilità sociale. Il continuo aumento della circolazione sulle strade permise ai registi di cogliere l'essenza del cinema, il movimento. Molti film ci mostrano incidenti stradali assurdi ed esilaranti (come *How to Stop a Motor Car*), pratica cinematografica mai passata di moda (basti pensare, oggi, al successo della pressoché interminabile saga d'azione *Fast & Furious*). I registi dell'epoca si occuparono inoltre di questioni sociali come la povertà (è il caso della maggior parte dei film britannici di questo programma). L'infinita lotta tra le autorità e i poveri è una fonte inesauribile di materiale per le sceneggiature. Contrariamente alla realtà, queste storie sono per lo più a lieto fine. In tal senso, esse permettono il consolidarsi di uno dei poteri più imbattibili del cinema: l'offerta di un sospiro di sollievo, di un istante di tregua.

Karl Wratschko

Light is the core of photography. In the early years of cinematography natural light was the first choice for filmmakers. When one (re)reads Les Vues cinématographiques*, published by Georges Méliès in 1907, one thing becomes obvious: working with natural light was a nightmare for him. From today's standpoint it is touching to read the filmmaker's emotional commentaries about the cruelty of moving clouds during his shoots (for a long time his studio was only illuminated by sunlight). But natural light was the sole choice for many early cinematographers and they relied almost entirely on bright daylight. Artificial lighting was a still a very complicated and expensive operation. So cameramen often headed outside to realise their films (like during the shooting of most French films presented in*

this programme). Besides movie cameras, another technical object became omnipresent on the streets around the turn of the 20th century. Bicycles conquered the public space and appeared regularly on film (eg [Ladies Training for Cycle Races]*). Suffragists proclaimed the bicycle as a "freedom machine": safety bikes (see* Rudge-Whitworth – Britain's Best Bicycle*) guaranteed a greater amount of social mobility for women. The boom in road traffic allowed filmmakers to capture the quintessence of cinema: movement. Many films show us absurd and hilarious traffic accidents (eg* How to Stop a Motor Car*), a filmmaking practice that never grows old – just think of the contemporary and apparently never-ending action blockbuster series* Fast & Furious. *Another obsession of film directors at that time was their interest in social issues such as poverty (see most of the British films in this programme). The endless battle between authorities and the poor is an inexhaustible source of screenplays. Contrary to reality, these narratives mostly turn out well for the underdog. In this sense these stories enable the rise of one of the strongest powers of cinema: the promise of a quantum of solace.*

Karl Wratschko

Rudge-Whitworth – Britain's Best Bicycle

Fort-de-France: marché

Francia, 1902
Regia: [Alexandre Promio]

▪ Prod.: Société A. Lumière et ses fils (n. 1389) ▪ DCP. D.: 1'. Bn ▪ Da: Institut Lumière

Éruption volcanique à la Martinique

Francia, 1902 Regia: Georges Méliès

▪ Prod.: Star Film (n. 397) ▪ 35mm. L.: 40 m. D.: 2' a 16 f/s. Col. (da un nitrato colorato a mano / *from a hand-coloured nitrate*) ▪ Da: Filmoteca de Catalunya
▪ Restaurato da Centre de conservació i restauració della Filmoteca de Catalunya presso il laboratorio Iskra, a partire da un nitrato 35mm conservato nella sua collezione / *Restored by Centre de conservació i restauració of Filmoteca de Catalunya at Iskra laboratory, from a 35mm nitrate print from its collection*

La Catastrophe de la Martinique

Francia, 1902 Regia: Ferdinand Zecca

▪ Scgf.: Albert Colas, Gaston Dumesnil. Prod.: Pathé Frères (n. 544) ▪ 35mm. L.: 20 m. D.: 1' a 16 f/s. Col. (da un nitrato colorato a mano / *from a hand-coloured nitrate print*) ▪ Da: Filmoteca de Catalunya ▪ Restaurato da Centre de conservació i restauració della Filmoteca de Catalunya presso il laboratorio Iskra, a partire da un nitrato 35mm conservato nella sua collezione / *Restored by Centre de conservació i restauració of Filmoteca de Catalunya at Iskra laboratory, from a 35mm nitrate print from its collection*

[Debarquement du President Émile Loubet et du Tsar Nicolas II d'un bateau]

Francia, 1902

▪ 35mm. L.: 37 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn
▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

La Pêche miraculeuse

Francia, 1902

▪ Prod.: Pathé Frères (n. 602) ▪ 35mm. L.: 23 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn
▪ Da: BFI National Archive

Mayor Entering His Carriage Near the Town Hall, Halifax

Gran Bretagna, 1902

▪ Prod.: Mitchell & Kenyon (n. 611)
▪ 35 mm. L.: 36 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn
▪ Da: BFI National Archive

Rudge-Whitworth – Britain's Best Bicycle
Gran Bretagna, 1902

▪ Prod.: British Mutoscope and Biograph Company ▪ 35mm. L.: 15 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

[Ladies Training for Cycle Races]
Gran Bretagna, 1902

▪ 35mm. L.: 15 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn
▪ Da: BFI National Archive

When Daddy Comes Home
Gran Bretagna, 1902
Regia: Percy Stow

▪ Int.: [Cecil M. Hepworth]. Prod.: Hepworth Manufacturing Company
▪ 35mm. L.: 23 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn.
▪ Da: BFI National Archive

His Only Pair
Gran Bretagna, 1902

▪ Prod.: Paul's Animatograph Works
▪ 35mm. L.: 22 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn
▪ Da: BFI National Archive

How to Stop a Motor Car
Gran Bretagna, 1902
Regia: Percy Stow

▪ Int.: Cecil M. Hepworth (autista), T.C. Hepworth (ispettore), Claude Whitten (poliziotto). Prod.: Hepworth Manufacturing Company ▪ 35mm. L.: 29 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

Reservist Before and After the War
Gran Bretagna, 1902
Regia: James Williamson

▪ T. alt.: *A Reservist, Before the War, and After the War*. Prod.: Williamson Kinematograph Company ▪ 35mm. L.: 88 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn
▪ Da: BFI National Archive

Workers Leaving the Jute Works Barrow
Gran Bretagna, 1902

▪ Prod.: Mitchell & Kenyon (n. 673)
▪ 35mm. L.: 26 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn
▪ Da: BFI National Archive

Mayor Entering His Carriage Near the Town Hall, Halifax

Grand Display of Brock's Fireworks at the Crystal Palace
Gran Bretagna, 1902-1904

▪ T. it.: *Festa pirotecnica nel cielo di Londra*. Prod.: Charles Urban Trading Company ▪ 35mm. L.: 80 m. D.: 5' a 16 f/s. Col. (da un nitrato colorato a mano / *from a hand-coloured nitrate*)
▪ Da: Museo Nazionale del Cinema di Torino ▪ Restaurato nel 2011 da Museo Nazionale del Cinema di Torino presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia nitrato positiva in 35mm conservata presso il Museo Nazionale del Cinema / *Restored in 2011 by Museo Nazionale del Cinema di Torino at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a 35mm positive nitrate print preserved at Museo Nazionale del Cinema*

CAPITOLO 4 / *CHAPTER 4*: SAGARMÍNAGA 1902

Gregorio Antonino María Sagarmínaga y Aberasturi (1846-1924) fu un importante industriale di Bilbao. Mostrò un interesse speciale per la fisica dilettevole, la magia e gli apparecchi ottici, e nel 1883 acquistò una lanterna magica e delle lastre con cui organizzò proiezioni al circolo culturale El Sitio di Bilbao. Qualche anno dopo, nel 1897, arricchì i suoi spettacoli con immagini in movimento.

La collezione Sagarmínaga riunisce oltre cento film acquistati tra il 1897 e il 1907. La collezione è stata acquisita e restaurata dalla Filmoteca Española all'inizio degli anni Duemila, in collaborazione con i laboratori Iskra e Fotofilm-Deluxe.

Una particolarità della collezione era quella di essere organizzata in programmi (le pellicole venivano montate in bobine), ciascuno dei quali recava un titolo dato dallo stesso Sagarmínaga. I film qui presentati non facevano tutti parte dello stesso programma ma furono prodotti nel 1902 e offrono una panoramica rappresentativa della collezione, con una prevalenza di film Pathé, due film prodotti da Parnaland e un film Gaumont girato in Spagna dal fotografo Escobar. I soggetti dei film proiettati sono molto presenti nell'insieme della collezione: immagini

di Alfonso XIII, film a trucchi, commedie, esercizi ginnici e una scena marina. La collezione è eccezionale non solo per l'abbondanza di titoli (alcune copie risultano uniche) ma anche per la ricchezza e la varietà dei soggetti.

Camille Blot-Wellens

Gregorio Antonino María Sagarmínaga y Aberasturi (1846-1924) was an important industrialist from Bilbao. He showed a special interest in recreational physics, magic and optical devices, and he acquired a magic lantern and plates in 1883 to set up projections at the cultural society El Sitio in Bilbao. A few years later, in 1897, he enriched his performances with moving images.

The Sagarmínaga collection brings together more than 100 films purchased between 1897 and 1907. The collection was acquired and restored by Filmoteca Española in the early 2000s, in collaboration with laboratories Iskra and Fotofilm-Deluxe.

One particularity of the collection was that it was organised into programmes (films spliced and organised in reels), each given a title by the Sagarmínaga. The films presented in this edition of Il Cinema Ritrovato were not all part of the same programme but were all produced in 1902 and give a representative glimpse of the collection, with a predominance of Pathé films, two films produced by Parnaland and one film shot in Spain by the photographer Escobar, distributed by Gaumont. The subjects of the films are very present in the collection as a whole: images of King Alphonse XIII, trick films, comedies, gymnastics and a sea scene. The collection is not only exceptional for the abundance of titles (some prints appear to be unique) but also for the richness and diversity of its subjects.

Camille Blot-Wellens

Le Marchand de nougat et de coco
Francia, 1902

▪ T. alt.: *Café y pasteles*. Prod.: Parnaland ▪ 35mm. L.: 16 m. D.: 1' a 18 f/s. Bn

Les Six sœurs Dainef

Fêtes de couronnement de S.M. Alphonse XIII. Course royale de taureaux
Francia, 1902

▪ T. copia: *Corrida regia*. Prod.: Escobar (Gaumont) ▪ 35mm. L.: 59 m. D.: 3' a 18 f/s. Bn e imbibito / *tinted*

Le Laveur de devantures
Francia, 1902

▪ T. copia: *Accidente [...]*. Prod.: Pathé Frères n. 643 ▪ 35mm. L.: 14 m. D.: 1' a 18 f/s. Bn

La Poule merveilleuse
Francia, 1902 Regia: Ferdinand Zecca

▪ T. alt.: *La gallina misteriosa*. Prod.: Pathé Frères n. 381 ▪ 35mm. L.: 37 m. D.: 2' a 18 f/s. Bn

Les Six sœurs Dainef
Francia, 1902

▪ T. copia: *Las hermanas Dainef*. Prod.: Pathé Frères n. 339bis ▪ 35mm. L.: 59 m. D.: 3' a 18 f/s. Bn

La Pêche miraculeuse
Francia, 1902

▪ T. copia: *Los pescadores.* Prod.: Pathé Frères n. 602 ▪ 35mm. L.: 24 m. D.: 1' a 18 f/s. Bn

Mer
Francia, 1902

▪ Prod.: Parnaland ▪ 35mm. L.: 16 m. D.: 1' a 18 f/s. Bn

Montagnes russes nautiques
Francia, 1902

▪ T. copia: *Montañas rusas en el agua*. Prod.: Pathé Frères n. 883. ▪ 35mm. L.: 42 m. D.: 2' a 18 f/s. Bn

▪ Da: Filmoteca Española

CAPITOLO 5: MAGIA / *CHAPTER 5: MAGIC*

Le Voyage de Gulliver à Lilliput et chez les géants

Nel 1902 la fotografia animata delle vedute Lumière non era più una novità; ormai i punti forti delle proiezioni erano i film a trucchi, le trasformazioni e le *féerie*. Questi generi non restarono a lungo un'esclusiva della Star Film; altre compagnie iniziarono a produrre film simili, spesso copiando direttamente Méliès: per esempio, per *La Soubrette ingénieuse* Zecca usò il trucco che Méliès aveva introdotto con *L'Homme mouche* (non nel programma) in cui adottava un punto di vista verticale puntando la macchina da presa verso il pavimento.

Per avviare una linea di produzione di *scènes a trucs et transformations* i fratelli Lumière ingaggiarono nel 1902 Gaston Velle (1868-1948), un illusionista itinerante che pare avesse lavorato in precedenza a Lione, mostrando le sue magie in programmi che presentavano anche vedute Lumière. Le tredici vedute che realizzò per i Lumière furono annunciate come "Nouvelles vues fantasmagoriques. Scènes de genre et à transformations. Vues de 30 mètres à 70 mètres" in "L'Industriel forain" (18-24 gennaio 1903).

Nel 1904 Velle passò alla Pathé dove creò alcune delle più incantevoli *féerie*, come *La Poule aux oeufs d'or*, *La Ruche merveilleuse* e *Le Petit Jules Verne*. Come il suo collega illusionista Méliès, abbandonò definitivamente il cinematografo nel 1913; *féerie* e trasformazioni erano passate di moda, cedendo il passo ai drammi in costume e ai film d'animazione.

Mariann Lewinsky

The animated photography of the Lumière views was no longer a novelty in 1902; by now trick films, transformations and fairytales were the highlights of a screening. These genres did not remain an exclusive speciality of Star Film for long; other companies started to produce similar films, often directly copying Méliès. For example, for La Soubrette ingénieuse*, Zecca used a trick that Méliès had introduced with* L'Homme mouche *(not in the programme), pointing the camera from a vertical vantage point to the floor.*

To start a production line of scènes a trucs et transformations*, in 1902 the Lumière brothers hired Gaston Velle (1868-1948), an itinerant illusionist who apparently had worked before in Lyon, showing his magic in programmes that also*

presented Lumière films. The 13 views he made for the Lumières were announced as "Nouvelles vues fantasmagoriques. Scènes de genre et à transformations. Vues de 30 mètres à 70 mètres" in the "L'Industriel forain" (18-24 January 1903).

In 1904, Velle moved to Pathé Frères and created some of the loveliest féeries *such as* La Poule aux oeufs d'or, La Ruche merveilleuse *and* Le Petit Jules Verne*. Like his fellow magician Méliès, he gave up cinematography for good in 1913;* féeries *and transformations had fallen out of fashion, giving way to costume drama and animation films.*

Mariann Lewinsky

Le Prestidigitateur au café
Francia, 1902 Regia: Gaston Velle

▪ Prod.: A. Lumière et ses fils ▪ 35mm. L.: 50 m. D.: 3' a 17 f/s. Bn ▪ Da: Institut Lumière

Les Poupées
Francia, 1902 Regia: Gaston Velle

▪ Prod.: A. Lumière et ses fils ▪ 35mm. L.: 43 m. D.: 2' a 17 f/s. Bn ▪ Da: Institut Lumière

Le Cambrioleur
Francia, 1902 Regia: Gaston Velle

▪ Prod.: A. Lumière et ses fils ▪ 35mm. L.: 53 m. D.: 2' a 17 f/s. Bn ▪ Da: Institut Lumière

Le Voyage de Gulliver à Lilliput et chez les géants
Francia, 1902 Regia: Georges Méliès

▪ T. int.: *Gulliver's Travels*. Prod.: Star Film ▪ 35mm. L.: 81 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

L'Équilibre impossible
Francia, 1902 Regia: Georges Méliès

▪ T. int.: *An Impossible Balancing Feat*. Prod.: Star Film ▪ DCP. D.: 1'. Bn ▪ Da: Lobster Films

The Flying Train
Germania, 1902

▪ Prod.: Deutsche Mutoskop und Biograph G.m.b.H. ▪ DCP. D.: 2'. Bn ▪ Da: MoMA – The Museum of Modern Art ▪ Restaurato in 4K nel 2019 da MoMA con il contributo di Celeste Bartos Fund for Film Preservation presso il laboratorio Image Protection Services, a partire da un duplicato negativo 35mm, stampa ottica di una copia nitrato 68mm conservato da MoMA / *Restored in 4K in 2019 by MoMA with the support of Celeste Bartos Fund for Film Preservation at Image Protection Services laboratory, from a 35mm duplicate negative optically printed from 68mm nitrate print preserved at MoMA*

BEST OF 1902

Il programma "Il meglio del 1902" non va preso troppo alla lettera, dato che i nove film non sono stati selezionati da un comitato ufficiale nell'ambito di un vero concorso. Sono stati raggruppati liberamente, in quanto rappresentativi della cinematografia di quell'anno, così ricca di meraviglie. L'emozionante bellezza naturale dei film dal vero che fissano su pellicola il moto delle onde, degli uccelli, delle biciclette e delle *ghost ride* (le corse in soggettiva), l'incanto e lo stupore suscitati dalle s*cènes à trucs*, la liberatoria baldanza delle scene comiche e l'elevazione spirituale e letterale offerta dalle sorelle Dainef riempiono di gratitudine lo spettatore. Che fortuna l'invenzione del cinematografo! Grazie, cari pionieri!

Méliès, nato nel 1861, doveva aver visto l'operetta di Offenbach, che andò in scena a Parigi ben 275 volte tra il 1875 e il 1877 e ispirò molte riviste e tutti i successivi balletti dei fiocchi di neve. Da Offenbach vengono il titolo del film, il cannone usato per mandare il razzo sulla luna, i ridicoli astronomi, la neve e i Seleniti. (Ma non molto della trama dell'operetta, incentrata sul corteggiamento e l'amore, trattandosi pur sempre di Offenbach). Definito un precursore della fantascienza, in passato *Le Voyage dans la lune* di Méliès è stato vittima di accompagnamenti musicali particolarmente inadatti. Anche per questo film, come per tutte le *féeries*, la musica di Offenbach fa meraviglie, tirando fuori tutto il suo geniale senso del divertimento e la sua impareggiabile immaginazione.

Mostreremo *Le Voyage dans la lune* in due versioni. In Piazzetta Pasolini Pasolini proietteremo una nuovissima copia 35mm in bianco e nero e nella replica in Sala Mastroianni la versione digitale a colori, realizzata nel 2011 da Lobster Films con il supporto di Fondation GAN e Technicolor Foundation e basata sull'unica copia nitrato colorata a mano rinvenuta nel 1993 presso la Filmoteca de Catalunya.

Mariann Lewinsky

The best-of-1902 programme should not be taken too literally, as the nine films have not been selected by an official commission in a serious contest. They have been grouped together freely, as outstanding representatives of the cinematography of 1902, so rich in beauty.

The gripping natural beauty of non-fiction films capturing the movement of waves, birds, bicycles and ghost-rides, the enchantment and wonder provoked by scènes à trucs*, the liberating brashness of comic scenes and the literally and spiritually uplifting Dainef sisters fill the spectator with gratitude. Such good fortune that cinematography has been invented! Thank you, dear pioneers!*

Méliès, born in 1861, must have seen the Offenbach operetta – it was performed 275 times in Paris in the years 1875-1877 and inspired numerous revues and all subsequent snow dances. Elements obviously lifted from Offenbach are the title of the film, the cannon used to send the rocket to the moon, the ridiculous astronomers, the snow and the Selenites. (But not much of the operetta's plot, which centred on love and flirtation – Offenbach being Offenbach.) Dubbed a precursor of science fiction, Le Voyage dans la lune *by Méliès has been victim of particularly unsuitable musical accompaniments in the past. As with all* féeries*, the music of Offenbach works wonders for this film, bringing out all the brilliant fun and fantastic inventiveness.*

We will screen Le Voyage dans la lune *in two different versions. In Piazzetta Pasolini we will show a brand new black and white 35mm print. The replica screening in Sala Mastroianni will feature the 2011 digital colour version by Lobster Films with the support of Fondation GAN and Technicolor Foundation, based on the sole surviving hand-colored nitrate print discovered in 1993 at the Filmoteca de Catalunya.*

Mariann Lewinsky

La Fée aux étoiles
Francia, 1902

▪ T. int.: *The Fairy of the Stars*. Prod.: Pathé Frères (n. 705) ▪ 35mm. L.: 27 m. D.: 2' a 16 f/s. Col. (da un nitrato imbibito */ from a tinted nitrate print*) ▪ Da: EYE Filmmuseum

Waves at Southport
Gran Bretagna, 1902

▪ Prod.: Mitchell & Kenyon (n. 809)
▪ 35mm. L.: 21 m. D. 2' a 16 f/s. Bn
▪ Da: BFI National Archive

Seagulls at Sea
Gran Bretagna, 1902

▪ Prod.: Mitchell & Kenyon (n. 386)
▪ 35mm. L.: 30 m. D. 2' a 16 f/s. Bn
▪ Da: BFI National Archive

Douglas Harbor Paddle Steamer
Gran Bretagna, 1902

▪ Prod.: Mitchell & Kenyon (n. 192)
▪ 35mm. L.: 25 m. D. 2' a 16 f/s. Bn
▪ Da: BFI National Achive

[Cyclistes dans un jardin de la Villa Lavanchy-Clarke]
Francia, 1902

▪ 35mm. L.: 24 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn
▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

La Soubrette ingénieuse
Francia, 1902 Regia: Ferdinand Zecca

▪ T. int.: *Magic Picture Hanging*. T. alt.: *Ingenious Soubrette* ▪ Prod.: Pathé Frères (n. 635) ▪ 35mm. L.: 41 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn
▪ Da: BFI National Archive

Le Chien et la pipe
Francia, 1902

▪ T. int.: *The Dog and the Pipe or No Smoking Allowed*. T. alt.: *Disagreeable Railroad Passengers* ▪ Prod.: Pathé Frères (n. 893) ▪ 35mm. L.: 45 m. D.: 3' a 18 f/s. Bn ▪ Da: EYE Filmmuseum

Intervention malencontreuse
Francia, 1902 Regia: Alice Guy

▪ T. int.: *An Untimely Intrusion* ▪ Prod.: Gaumont ▪ 35mm. L.: 15 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ▪ Da: Lobster Films

Les Six soeurs Dainef
Francia, 1902

▪ Prod.: Pathé Frères (n. 399bis) ▪ 35mm. L.: 55 m. D.: 3' a 16 f/s. Col. (da un nitrato colorato a mano */ from an hand-coloured nitrate*) ▪ Da: EYE Filmmuseum

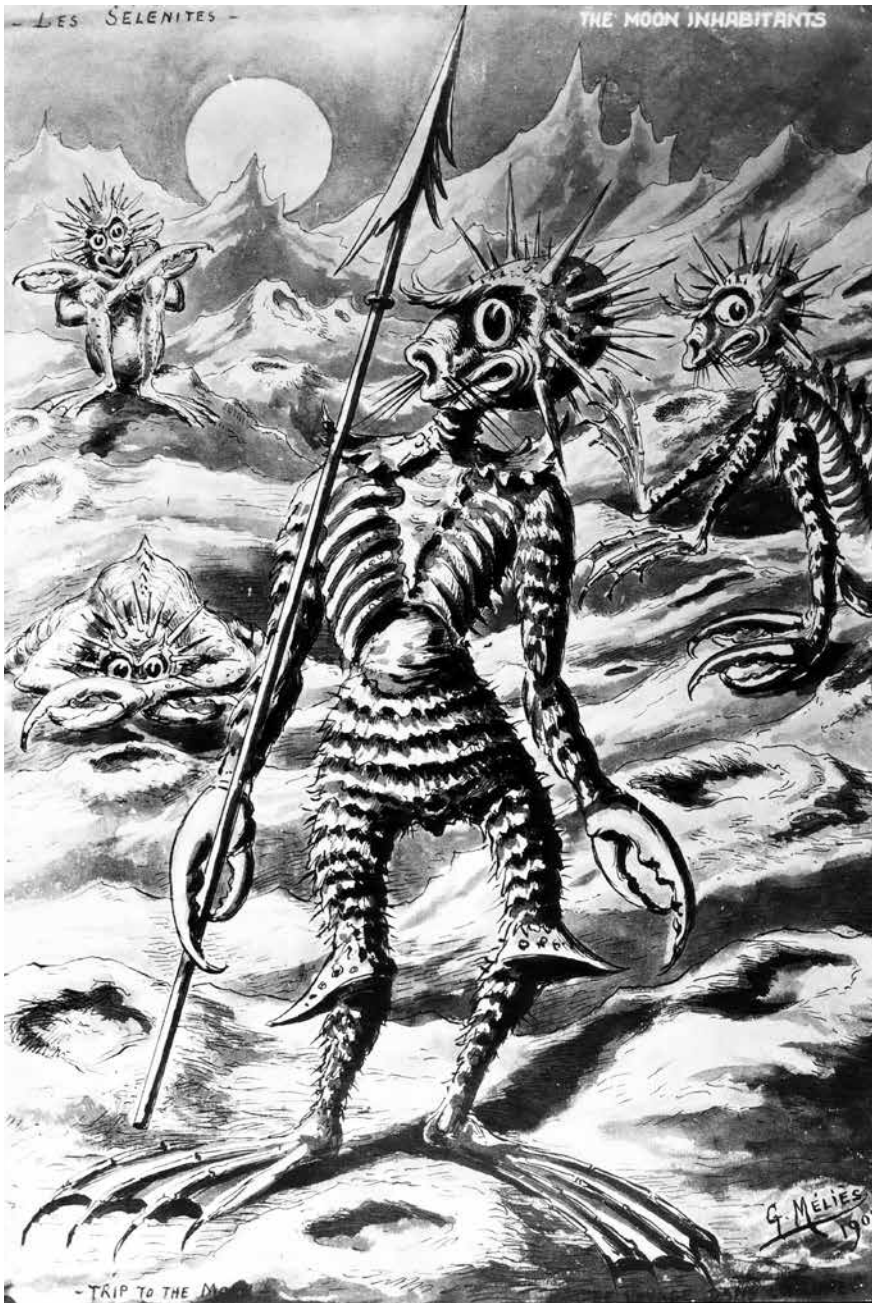
LE VOYAGE DANS LA LUNE
Francia, 1902 Regia: Georges Méliès

▪ Sog.: Georges Méliès. F.: Michaut, Lucien Tainguy. M.: Georges Méliès. Costumi: Jeanne d'Alcy. Int.: Victor André, Bleuette Bernon (Phoebe), Brunnet (astronomo), François Lallement (l'ufficiale), Jeanne d'Alcy, Henri Delannoy (il capitano del missile), Depierre, Farjaut (astronomo), Kelm (astronomo), Georges Méliès (il professor Barbenfouillis). Prod.: Star Film
▪ 35mm. L.: 270 m.. D.: 15' a 16 f/s. Bn
▪ Da: La Cinémathèque française
▪ Restaurato nel 2021 da La Cinémathèque française in collaborazione con CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, a partire da tre copie nitrato in bianco e nero appartenenti alla collezione Madeleine Malthête Méliès and Maurice Bessy */ Restored in 2021 by La Cinémathèque française in collaboration with con CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, from three black and white nitrate prints (from the Madeleine Malthête Méliès and Maurice Bessy collection)*

Le Voyage dans la lune il film più celebre di Georges Méliès. Fu accolto in maniera trionfale già all'uscita; a detta dell'autore ne sarebbero state vendute circa cinquecento copie, senza contare quelle pirata. Concepito alla vigilia della rivoluzione astronautica che, da Konstantin Ciolkovskij a Neil Armstrong, avrebbe infiammato gran parte del Ventesimo secolo tecnicista, questo capolavoro d'ingenuità è un compendio dell''immaginario lunare' *fin de siècle*.

Se è indubbio che lo spirito di Jules Vernes aleggia sul film, non può per questo essere considerato un mero adattamento di *Dalla Terra alla Luna*, né tantomeno di *Intorno alla Luna*, contrariamente a quanto sostenuto dallo stesso Méliès alla fine della sua vita. Decisamente composito, trae ispirazione da una grande varietà di fonti: *A Trip to the Moon*, un ciclorama che aveva trionfato all'Esposizione Panamericana di Buffalo del 1901; *Voyage dans la lune*, *opéra-féerie* di Jacques Offenbach presentata al Théâtre de la Gaité nel 1875; *I primi uomini sulla Luna*, opera di di H.G. Wells pubblicata nel 1901, ecc. *Le Voyage dans la lune* è emblematico del metodo di lavoro di Méliès, fatto di prestiti e citazioni.

Thierry Lefebvre



Les Sélénites, disegno di Georges Méliès, 1902

Le Voyage dans la lune *is Georges Méliès' most famous film. On its release it was triumphantly received and, according to the director, about 500 copies were sold – excluding pirate copies. Conceived on the eve of the space age, which – from Konstantin Tsiolkovsky to Neil Armstrong – would light up the technological 20th century, this masterpiece of ingenuity is a compendium of turn-of-the-century lunar fantasy.*

There is no question that the spirit of Jules Verne hovers over the film; however, this does not mean it should be considered a simple adaptation of either From the Earth to the Moon *or* Around the Moon*, contrary to what Méliès himself maintained towards the end of his life. Carefully composed, it draws inspiration from a wide variety of sources:* A Trip to the Moon*, a cyclorama that met with success at the 1901 Panamerican Exhibition in Buffalo;* Voyage dans la lune*, Jacques Offenbach's* opéra-féerie*, which was staged at the Théâtre de la Gaité in 1875; H.G. Wells' 1901* The First Men in the Moon*; and many more.* Le Voyage dans la lune *is emblematic of Méliès' method, based on appropriations and citations.*

Thierry Lefebvre

CENTO ANNI FA: 1922

A Hundred Years Ago: 1922

Programma a cura di / *Programme curated by* **Mariann Lewinsky** e **Karl Wratschko**

Note di / *Notes by* **Louise Burkart**, **Émilie Cauquy**, **Bryony Dixon**, **Martin Girod**, **Dave Kehr**, **Ehsan Khoshbakht**, **Mikko Kuutti**, **Mariann Lewinsky**, **Andrea Meneghelli**, **Francesco Rufini**, **Casper Tybjerg**, **Janneke van Dalen** e **Karl Wratschko**

Fin dal 2003 il festival dedica una sezione ai film di cento anni prima, e con questa edizione avremo abbracciato ventisette anni di storia del cinema, dal 1903 al 1922, e dal 1896 al 1902 nella sezione *Il secolo del cinema*. Abbiamo iniziato come esploratori in terre sconosciute, presentando in gran parte film mai proiettati in pubblico per decenni. La nostra ricerca negli archivi di tutto il mondo ha portato, anno dopo anno, a scoperte sbalorditive e a una serie di programmi monografici (e di uscite in Dvd) che hanno aggiunto capitoli sostanziali alla conoscenza del cinema, come quelli dedicati alle attrici comiche e suffragette, alle vedute dall'Impero Ottomano e al regista Albert Capellani. A proposito, nella sezione *Ritrovati e Restaurati* non perdetevi la magnifica versione di *Les Misérables* realizzata da Capellani nel 1912.

Ora che siamo giunti ai decenni 1920 e 2020, il nostro materiale, i nostri obiettivi e il nostro pubblico sono radicalmente cambiati. Se in passato i film erano prevalentemente interessanti e sconosciuti, per il 1922 i film rilevanti in cui ci siamo imbattuti sono in gran parte opere ben note, se non classiche, di Chaplin, Delluc, Dreyer, Dwan, Flaherty, Murnau, Nazimova, Reiniger**,** Stroheim e Vertov. Vari titoli inseriti nel programma hanno goduto di una grande reputazione sin dalla loro prima apparizione. Alcuni sono facilmente accessibili in edizione home video o su YouTube. *Nanook of the North* e *Nosferatu* potrebbero essere decisamente definiti popolari. Perché proiettarli a Bologna?

Ultimamente abbiamo osservato un importante cambiamento: oggi la nostra platea è più vasta e comprende anche le nuove generazioni. Molti spettatori non hanno mai visto i grandi film del passato sul grande schermo. E questo equivale a non averli visti. La sezione dedicata al 1922 offre la possibilità di scoprire *Salomé*, *La Femme de nulle part*, *Robin Hood*, *Die Gezeichneten* e tanti altri film proiettati sullo schermo di un cinema (o sullo schermo gigante di Piazza Maggiore, come nel caso di *Nosferatu* e di *Foolish Wives*). Per sapere che cos'è il cinema è essenziale vedere i film nella modalità per cui erano stati pensati, nel giusto contesto di una sala e con tutto l'impatto dell'immagine luminosa su un grande schermo. Questo è tanto più vero per i film del 1922, che sperimentano in vari modi per ampliare le possibilità espressive, estetiche e di coinvolgimento emotivo del cinema. In quell'anno vi furono anche innovazioni tecniche, come il nuovo formato 9,5mm che cambiò per sempre il mondo del cinema amatoriale. Nella sezione *Piccolo grande passo* celebreremo il lancio, avvenuto nel 1922, del Pathé Baby. Come ogni anno abbiamo inserito una selezione di cinegiornali per incoraggiarvi a informarvi sulla situazione politica contemporanea, e siamo andati alla ricerca di buoni cortometraggi. Il film più bello di tutto il festival è forse la pubblicità britannica *Changing Hues* del 1922. Ma parliamone dopo il festival.

Mariann Lewinsky e Karl Wratschko

Since 2003 the festival has dedicated a strand to films from 100 years ago, and with this edition we will have covered 27 years of film history, from 1903 to 1922 plus 1896 to 1902 in the Century of Cinema *strand. We started out as explorers in uncharted territories, presenting a majority of films that had not been seen in public for decades. Our research in archival vaults around the world has led, year after year, to astonishing discoveries and to a number of monographic programmes (and Dvd editions) adding substantial chapters to our knowledge of cinema, among them the series dedicated to comic actresses and suffragettes, views from the Ottoman Empire and director Albert Capellani, whose magnificent* Les Misérables *(1912) in the* Recovered and Restored *section shouldn't be missed.*

Now that we are in the 1920s and the 2020s our material, mission and audience have radically changed. In the past the films were mostly interesting if unknown; for 1922, most of the interesting films we found happened to be well-known works, if not classics, by Chaplin, Delluc, Dreyer, Dwan, Flaherty, Murnau, Nazimova, Reiniger, Stroheim and Vertov. Several titles included in the programme have enjoyed a high reputation right from their first appearance. Some are easily accessible on Dvd or YouTube. Nanook of the North *and* Nosferatu *might be called outright popular. Why screen them in Bologna?*

We have observed an important change in the audience recently, with new generations and a much wider public now attending. Many of the spectators have not experienced all the great films of the past on a big screen, which amounts to not having seen them. The 1922 strand offers the possibility to discover Salomé, La Femme de nulle part, Robin Hood *or* Die Gezeichneten *and many more films in a proper projection on a cinema screen (and* Nosferatu *or* Foolish Wives *on the giant screen of Piazza Maggiore). To know what cinema is about, it is crucial to view films as they were meant to be seen, in their proper theatrical setting and with the full impact of the luminous image on a big screen. This holds especially true for the films of 1922, which experiment in different ways to enlarge cinema's potential of expression, of aesthetic and emotional effect. There were also technical innovations, such as the new 9.5mm format, which changed the world of amateur film forever. We will celebrate the 1922 launch of the Pathé Baby in the festival section* Great Small Gauges. *As we do every year, we have inserted newsreel footage to nudge you to inform yourself about the contemporary political situation and we have been also on the lookout for good shorts. The most beautiful film in the entire festival may be the British advertisement* Changing Hues *from 1922. But let's discuss that after the festival.*

Mariann Lewinsky and Karl Wratschko

DIE GEZEICHNETEN

Germania, 1922
Regia: Carl Theodor Dreyer

[Gli stigmatizzati] ▪ T. int.: *Love One Another*. T. alt: *Elsker hverandre*. Sog.: dal romanzo *Elsker hverandre* (1912) di Aage Madelung. Scen.: Carl Theodor Dreyer. F.: Friedrich Weinmann. Scgf.: Jens G. Lind. Int.: Adele Reuter-Eichberg (signora Segal), Wladimir Gaidorow (Jacow Segal), Polina Piekowska (Hanne-Liebe), Sylvia Torff (Zipe), Hugo Döblin (Abraham), Thorleif Reiss (Sascha), Johannes Meyer (Rylowitsch), Richard Boleslawski (Fedja), J. Duwan-Torzoff (Suchowersky). Prod.: Primus Film GmbH ▪ 35mm. L.: 2172 m. D.: 95' a 20 f/s. Bn. Didascalie danesi e inglesi / *Danish and English intertitles* ▪ Da: Det Danske Filminstitut ▪ Restaurato nel 2011 da Det Danske Filminstitut / *Restored in 2011 by Det Danske Filminstitut*

Die Gezeichneten

Dreyer trasse il suo film da un romanzo danese del 1912 di Aage Madelung, scrittore realista allora famoso. I due titoli molto diversi del film provengono entrambi dal romanzo, intitolato *Elsker hverandre* (Amatevi l'un l'altro) in Danimarca ma tradotto in tedesco con il titolo *Die Gezeichneten* (Gli stigmatizzati). Nel realizzare il film Dreyer puntò alla massima autenticità. Con lo scenografo Jens Lind si recò a Lublino, dove viveva una comunità ebraica molto numerosa; i set esterni, ricostruiti a Berlino, furono ispirati dall'architettura della città polacca. Come comparse Dreyer ingaggiò profughi ebrei provenienti dalla Russia (nella Berlino dell'epoca erano tanti, e alcuni avevano vissuto i pogrom in prima persona). Dopo l'avvento dei bolscevichi e la guerra civile russa una parte della troupe del Teatro d'arte di Mosca di Stanislavskij era finita a Berlino, e Dreyer poté utilizzare molti di questi attori, dei quali ammirava molto lo stile naturalista. Per tutta la vita Dreyer avversò l'antisemitismo, ma lo affrontò esplicitamente solo in quest'opera intensa ed emozionante. Pochissimi film dell'epoca ritraggono così chiaramente la carica distruttiva dell'intolleranza razziale, e la straordinaria violenza del pogrom finale risulta ancora oggi sconvolgente.

Il film fu considerato perduto fino al 1960, quando lo storico Vladimir Matusevič rinvenne negli archivi del Gosfil'mofond una copia nitrato originale con il titolo di distribuzione *Pogrom*. Da questa fu stampato un duplicato che venne consegnato al Det Danske Filminstitut, dove le didascalie russe furono sostituite con traduzioni in danese. La copia circolò poi fino all'inizio degli anni Ottanta, quando ne fu ricavato un nuovo duplicato. Nel 2005, grazie all'aiuto di Bernard Eisenschitz, il nitrato originale fu individuato a Bois d'Arcy, dove era stato depositato dalla Cinémathèque de Toulouse che lo aveva ricevuto dal Gosfil'mofond. La presente copia è stata ottenuta scansionando in 2K la copia nitrato originale. Le didascalie in danese per la prima mondiale del film (che si tenne a Copenhagen due settimane prima della première tedesca) sono state ricostruite usando la sceneggiatura di Dreyer e una lista delle didascalie conservata negli archivi della censura svedese (non sembrano esistere analoghi registri della censura tedesca), aggiungendo una quarantina di didascalie a quelle della copia russa e chiarendo così notevolmente la complessa trama del film. Due inquadrature di una sequenza dialogata, verosimilmente scambiate quando furono inserite le didascalie russe, sono state rimesse nell'ordine giusto. Un'altra scena, di una sola inquadratura, è stata spostata nel punto indicato dalle didascalie corrispondenti.

Casper Tybjerg

Dreyer based his film on a Danish novel from 1912 by then-popular realist writer Aage Madelung. The film's two very different titles both come from the novel, which was called Elsker hverandre *(Love One Another) in Denmark, but translated into German as* Die Gezeichneten *(The Stigmatised Ones). In making the film, Dreyer strove for maximum authenticity. With his production designer Jens Lind, he travelled to Lublin in Poland, which had a very large Jewish community; the exterior sets for the film, built in Berlin, were based on the architecture they saw there. Dreyer hired Jewish refugees from Russia as extras (there were many in Berlin at the time, some with firsthand experience of pogroms). Some of Stanislavsky's Moscow Art Theatre troupe had ended up in Berlin after the Bolshevik seizure of power and the Russian civil war, and Dreyer was able to use several of these actors, whose naturalist style he greatly admired. Dreyer was a lifelong foe of anti-Semitism, but only dealt with it explicitly in this impressive and powerful film. Few, if any, films of the period portray the destructive potential of racial intolerance as clearly as this one, and the extraordinary violence of the pogrom at the end still retains its power to shock.*

The film was considered lost until 1960, when an original nitrate print bearing the Russian distribution title Pogrom *was identified in the archives of Gosfil'mofond by the historian Vladimir Matusevitch. A duplicate was made from this and presented to Det Danske Filminstitut, which replaced the Russian intertitles with Danish translations. This print was then circulated until the early 1980s, when a new duplicate was made from it. In 2005, thanks to the help of Bernard Eisenschitz, the original nitrate was found again at Bois d'Arcy, where it had been deposited by the Cinémathèque de Toulouse, which had received it from Gosfil'mofond. The present print has been made from a 2K scan of this original nitrate print. Using Dreyer's screenplay and an intertitle list from the Swedish censorship archive (no German censorship records appear to exist), the Danish intertitles from the film's world premiere in Copenhagen (two weeks ahead of the Berlin premiere) have been reconstructed, adding some 40 titles to those found in the Russian print and considerably clarifying the complex narrative. In one dialogue sequence, two shots were apparently mixed up when the Russian titles were cut in; they have been put in the correct order. One other single-shot scene has been moved to the place where the corresponding intertitles indicate it should be.*

Casper Tybjerg

CAINÀ OVVERO L'ISOLA E IL CONTINENTE

Italia, 1922 Regia: Gennaro Righelli

[Cainà: The Island and the Continent]
▪ Sog.: Maria Jacobini, Adriano Piacitelli. Scen.: Gennaro Righelli. F.: Tullio Chiarini. Int.: Maria Jacobini (Cainà), Carlo Benetti (Pietro), Ida Carloni Talli (la madre), Eugenio Duse. Prod.: Fert Film ▪ 35mm. L.: 1282 m (l. or.: 1295 m). D.: 63' a 18 f/s. Bn. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ▪ Da: La Cineteca del Friuli

Chi è Cainà? "Degenerata", la definisce la sua stessa madre. "Strega", la apostrofano i vegliardi del villaggio. È una che "se l'è andata a cercare"? O è l'ennesimo spirito libero destinato a ritrovarsi triturato dagli atavici ingranaggi di una società che si alimenta del proprio immobilismo?

Per spezzare l'immobilismo possiamo immaginare due strategie: ribellarsi in casa, oppure darsi alla fuga. Cainà sceglie la seconda. O forse, più che una scelta, è un impulso. "Il suo desiderio appartiene solo al mare e a terre sconosciute", ci spiega una didascalia. L'isola la asfissia. Le riempiono invece testa e polmoni i racconti dei marinai accampati attorno al fuoco, che lei ascolta di nascosto. Cainà, più che una figlia di Iorio di dannunzianza memoria, forse anche più che un'eroina alla maniera di Grazia Deledda, sembra una Bovary analfabeta. Si infila clandestinamente nel veliero, per andare. La distanza non è tanta, ma anche in un breve tratto di mare le onde possono diventare cattive. E Righelli è un regista marittimo spettacolare. Cosa cerca Cainà con questa fuga? Uno spiraglio di felicità? Non ci è chiaro, e forse neanche a lei.

Tra i tanti meriti di quest'opera densa, tesa, compatta, disperata, talvolta incomprensibile, c'è la Sardegna. Nelle ricerche pluriennali che abbiamo dedicato al paesaggio italiano nei primi anni del Novecento, spicca l'assenza di immagini cinematografiche dedicate al territorio sardo. *Cainà* è il film che più si avvicina a quei 'dal vero' perduti. Nei panorami fantasticamente aspri della Gallura, nei villaggi che sembrano tutt'uno con la pietra, nei nuraghi ineffabili, nel folklore delle feste di paese, nei lamenti funebri… Gianni Olla, tra i maggiori conoscitori del cinema sardo, capace di individuare con precisione chirurgica le location del film ("tra Aggius e Bortigiadas", prevalentemente), arriva a dire che pure gli interni sono arredati "con scrupolo quasi etnografico".

Su questa tela pennellata con il piglio del documentarista, Maria Jacobini (per noi amanti del gossip: lei e Gennaro Righelli si sposeranno nel 1925) porta uno scompiglio spasmodico e irruente. Non saprei scriverlo meglio del recensore della "Rivista Cinematografica", il signor P. Amerio, che sul numero del dicembre 1923 si lascia così trascinare dall'esaltazione: "Maria Jacobini diede il fuoco della sua viva interpretazione alla figura proterva, maliosa e sognatrice di Cainà, esprimendo col gioco mirabile della maschera incisiva e prodigiosa, l'eterno fatale tormento della camminante senza pace".

Andrea Meneghelli

Who is Cainà? "Degenerate", is the name her own mother gives her. "Witch", the village elders call her. Is she

Cainà ovvero l'isola e il continente

someone who "asked for it"? Or is she yet another free spirit destined to find herself crushed by a society that feeds on its own stagnation?

There are two strategies for breaking the impasse: rebelling at home or running away. Cainà chooses the latter. Or perhaps, rather than a choice, it's an urge. "Her desire belongs only to the sea and unknown lands," explains a caption. The island is stifling her. Instead, her head is filled with the tales of sailors sitting around the fire whom she secretly listens to. Cainà*, more than a daughter of Iorio from D'Annunzio's story, perhaps more than a heroine in the style of Grazia Deledda, seems an illiterate Bovary. She stows away on a sailing ship, to make her escape. The distance isn't so great, but even in a short stretch of sea the waves can get rough. And Righelli is a spectacular seascape director. What is Cainà looking for by escaping? A glimpse of happiness? It isn't clear to us, and maybe not to her either.*

And amid the many merits of this dense, tense, compact, desperate and sometimes incomprehensible work, there's Sardinia. In our many years of research dedicated to the Italian landscape in the early years of the 20th century, the absence of cinematographic images of Sardinia has been notable. Cainà *is the film that comes closest to those long-lost images 'dal vero' ('real life'). Sardinia is portrayed in the amazingly rugged landscapes of Gallura, in the villages that seem to be at one with the surrounding rock, in the sacred* nuraghi*, in the folklore of the village fêtes, in the funeral laments… Gianni Olla, one of the greatest experts in Sardinian cinema, who is able to identify the film's locations ("mainly between Aggius and Bortigiadas"), says that the interiors are also furnished "with almost ethnographic accuracy".*

On this canvas, painted with the flair of a documentary filmmaker, Maria Jacobini (for those who love a bit of gossip, she and Gennaro Righelli married in 1925) brings frantic and impulsive disarray. I can't express it any better than the "Rivista Cinematografica" critic P. Amerio, who in the December 1923 issue gets carried away in his praise: "Maria Jacobini breathed life into the headstrong, enchanting and dreamy figure of Cainà, expressing with admirable effect her piercing and wonderful features, the eternal fatal torment of the restless wanderer."

Andrea Meneghelli

PAY DAY

USA, 1922 Regia: Charles Chaplin

▪ T. it.: *Giorno di paga.* Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. Scgf.: Charles D. Hall. Int.: Charles Chaplin (operaio), Phyllis Allen (sua moglie), Mack Swain (sovrintendente), Edna Purviance (la figlia del sovrintendente), Sydney Chaplin (compagno di Charlot / proprietario rivendita dei panini), Albert Austin, John Rand, Loyal Underwood (operai). Prod.: Charles Chaplin per First National ▪ DCP. D.: 26'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Roy Export Company S.A. ▪ Restaurato in 4K nel 2022 da Cineteca di Bologna e Roy Export Company S.A. presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da un duplicato positivo stampato nel 1953 dal negativo originale nitrato / *Restored in 4K in 2022 by Cineteca di Bologna and Roy Export Company S.A. at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a dupe positive struck in 1953 from the original nitrate negative*

Questo affresco di un cantiere edile riceve fin dal titolo la sua precisa definizione: è di scena il giorno di paga dei manovali. Con i noti rituali. Ma il focus è su quel che si fa per scolarsi fino all'ultimo dollaro.

Pay Day è l'ultima pellicola a due rulli di Chaplin ed è un'epitome satirica di due fenomeni, il lavoro e il tempo libero. Con evidente simmetria ciascun ambito si prende metà del film, e ogni ambito è sottoposto a equivalente analisi. Sul lavoro comanda il capomastro, a casa comanda la moglie, Phyllis Allen che, nella sua incarnazione di una virago, rende la casa il peggiore dei mondi possibili. Il lavoro è, quando più quando meno, una giostra di

violenze, cialtroneria, imbrogli, nonché di varie altre forme di 'coesione' sociale. I rapporti di forza risultano distorti tanto nel momento della paga quanto in quello della pausa pranzo.

Il passaggio dal lavoro alla libertà è delimitato da un taglio secco, con il contrassegno del dollaro come didascalia – una cinica esplicitazione. E la direzione da prendere è ovviamente quella dell'unica autentica oasi in quel deserto di tedio, ovvero la bettola.

Le gag sono tutte geniali: per esempio quando, per sfuggire alla rabbia della moglie, Chaplin si getta tutto vestito nella vasca da bagno, sperando di dormire, ma poi, al sopraggiungere della donna, comincia a insaponarsi come nulla fosse. I manovali del cantiere si danno ai bagordi e non fanno che produrre pasticci – esattamente come sul posto di lavoro. Il ritorno a casa avviene dando l'assalto all'ultimo tram già stracarico di ubriachi, sulla cui predella Chaplin si aggrappa al fondo dei pantaloni di un compagno di sventura, che naturalmente finiscono per strapparsi. [...]

Alla fine del film ci ritroviamo al mattino seguente, quando Charlot torna alla mercé della virago che l'aspetta a casa. Il primo piano della sequenza finale ha l'efficacia comica delle farse inglesi dei primi del Novecento. Rispetto a queste, e alle comiche Keystone, la grande differenza è che ora le gag vengono innescate da diverse direzioni, ragion per cui acquistano una dimensione di misteriosa profondità. Lo stesso dicasi dell'essenza e della presenza di Chaplin: il film, al di là di tutto il cancan che lo anima, e di sicuro anche per questo, è una potente immagine di solitudine.

Peter von Bagh, *Chaplin*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2021

This portrait of a building site is precisely defined, starting with its title: it depicts pay day, and its rituals for the labourers on site. But its real focus is on the lengths to which they will go to drink away every last dollar.

Pay Day

Pay Day *was Chaplin's final two-reeler and is the satirical epitome of two phenomena: work and leisure. With self-evident symmetry, each phenomenon takes up half of the film and receives equal analysis. At work the foreman is in charge, but at home the one calling the shots is his Amazonian wife, Phyllis Allen, who turns his home life into the worst of all possible worlds. Work is by turns a merry-go-round of violence, tomfoolery, scams and other forms of social 'cohesion'. Power relations are just as unbalanced during the lunchbreak as they are when it's time to collect the wages.*

The passage from work to freedom is marked by a simple cut, with a dollar symbol functioning as intertitle – a most cynical explanation. And then the only place to go is the sole oasis in a desert of tedium: the local watering hole.

All the gags are brilliant. For example, in order to avoid his wife's anger, Chaplin climbs into the bath fully clothed in the hope of getting some sleep but, when his wife enters the room, he starts soaping himself as if it is the most ordinary thing in the world. The site labourers engage in a variety of capers but always end up getting into scrapes – exactly as in their workplace. The journey home is a veritable assault on the last tram, already overloaded with drunks; Chaplin grabs onto the trousers of one unfortunate companion and naturally they rip…

As the film ends it is the next morning and Chaplin must face the Amazon who awaits him at home. The closeup of the final sequence has all the comic effect of an early 20th-century English farce. However, the big difference from such farces, or indeed the Keystone comedies, is that now the gags come from a wide variety of directions and thus acquire mysterious depth. The same can be said of the presence and essence of Chaplin himself – thanks to which the film, despite all the chaos that animates it, constitutes a powerful depiction of loneliness.

Peter von Bagh, Chaplin, *Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2021*

Nanook of the North

NANOOK OF THE NORTH

USA, 1922 Regia: Robert J. Flaherty

▪ T. it.: *Nanuk l'eschimese*. Scen.: Robert J. Flaherty, Frances H. Flaherty. F.: Robert J. Flaherty. M.: Charles Gelb. Int.: Allakariallak (Nanook), Alice Nevalinga (Nyla), Cunayou (la figlia), Allegoo (il figlio). Prod.: Robert J. Flaherty per Revillon Frères ▪ 35mm. L.: 1690 m. D.: 74' a 20 f/s. Bn (con parti imbibite / *with tinted sections*). Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: MoMA – The Museum of Modern Art ▪ Restaurato nel 2008 da MoMA con il sostegno di The Celeste Bartos Fund for Film Preservation presso i laboratori Cinetech, Film Technology & Cinema Arts, a partire da copie nitrato conservate presso MoMA / *Restored in 2008 by MoMA with funding provided by The Celeste Bartos Fund for Film Preservation at Cinetech, Film Technology & Cinema Arts laboratory, from multiple nitrate prints preserved at MoMA*

"In fin dei conti è una questione di relazioni umane"

L'11 giugno 1922 il pubblico del Capitol Theatre di New York fu testimone della trasformazione della 'realtà della vita' in una nuova forma d'arte: ciò che John Grierson chiamò in seguito "il trattamento creativo della realtà". Concentrando l'attenzione su persone normali, un cacciatore Inuit e i suoi familiari, con le loro semplici attività e le loro drammatiche lotte, *Nanook of the North* riuscì a fare in modo che il suo pubblico etnocentrico si identificasse con il popolo indigeno. Ciò fu possibile non solo grazie all'ingegnoso montaggio di situazioni drammatiche, aspettative e didascalie, ma soprattutto grazie alla collaborazione senza precedenti su cui il film si fondava.

Robert J. Flaherty era solito portare con sé un proiettore per mostrare il girato agli Inuit, che commentavano e suggerivano cosa filmare: "Nelle lunghe serate attorno alla stufa crepitante della capanna, i miei eschimesi e io parlavamo chiedendoci quali scene potessimo girare". Gli Inuit non si limitavano a recitare e a collaborare alla creazione della storia, ma azionavano le macchine da presa, aggiustavano le attrezzature e sviluppavano la pellicola sul posto. Questa straordinaria collaborazione era anche frutto delle condizioni di lavorazione *on location* e delle caratteristiche della cultura Inuit: viene in mente quello che gli antropologi oggi chiamano 'metodo partecipativo'. Di conseguenza, malgrado i suoi difetti e i suoi stereotipi, *Nanook* è ancora considerato con grande orgoglio e rispetto dalla cultura Inuit, e soprattutto dai discendenti di Allakarialak (Nanook), Maggie Nujarlutuk (Nyla, che interpreta la moglie di Nanook e che nella realtà era la madre di Josephie, il figlio Inuit di Flaherty) e gli Inuit di Port Harrison, oggi Inukjuak. La cultura Inuit ebbe certamente una grande influenza sull'opera di Flaherty, e questo potrebbe spiegare perché alcune delle tematiche di *Nanook*, come la centralità del paesaggio e della famiglia o la trasmissione della conoscenza, ricorrano anche nei film del regista Inuit Zacharias Kunuk.

Il centenario di *Nanook of the North* ci chiama a riconoscere non solo la sua rilevanza per la storia del cinema ma anche a celebrare la cultura Inuit, identificando il suo importante contributo alla visione artistica di Robert Flaherty e alla realizzazione del film, il "big aggie", come lo chiamavano sul set.

Francesco Rufini

"In the end, it is all a question of human relationships"

On 11 June 1922, the audience of the Capitol Theatre in New York witnessed the 'reality of life' being transformed in a new art form: "the creative treatment of actuality," as John Grierson would later call it. By focusing on common people, an Inuit hunter and his family, their simple activities and dramatic struggles, Nanook of the North *managed to make its ethnocentric audience identify with Indigenous people. This was possible not only because of the ingenious editing of drama and intertitles, but also because of the unprecedented collaboration behind its making.*

Robert J. Flaherty always carried a projector to show the rushes to the Inuit who gave feedback and suggested what to film – "In the long evenings around the hut's crackling stove my Eskimos and I talked and speculated as to what scenes could be made." Moreover, the Inuit were not only acting and collaborating in the making of the story, but they were also operating cameras, fixing gear, and developing the film on the spot. Such remarkable collaboration was inspired by the conditions of filming on location and by the attributes of Inuit culture. This process resembles what anthropologists now call "participatory method". Consequentially, despite its flaws and stereotypes, Nanook *is still regarded with great pride and importance within Inuit culture. Particularly, by the descendants of Allakarialak (Nanook), Maggie Nujarlutuk (Nyla, Nanook's fictional wife and the real mother of Josephie, the Inuit son fathered by Flaherty) and the other Inuit of Port Harrison, now the Inuit community of Inukjuak. Inuit culture certainly had a great influence on Flaherty's filmmaking, which might explain why some of the topics identifiable in* Nanook*, such as the centrality of the landscape and the family as well as the act of passing knowledge, also recur in the films of Inuit director Zacharias Kunuk.*

The centenary of Nanook of the North *calls us to acknowledge not only its relevance for the history of cinema but equally to celebrate Inuit culture and recognise the importance of its contribution to both the formation of Robert Flaherty's own artistic vision and the making of the "big aggie".*

Francesco Rufini

CAPITOLO 2: RACCONTI FIABESCHI E VISIONI (SPERIMENTALI)
CHAPTER 2: FAIRY TALES AND (EXPERIMENTAL) VISIONS

NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS
Germania, 1921-22
Regia: Friedrich Wilhelm Murnau

▪ T. it.: *Nosferatu il vampiro*. T. int.: *Nosferatu: A Symphony of Horror*. Sog.: da un'idea di Albin Grau e dal romanzo *Dracula* (1897) di Bram Stoker. Scen.: Henrik Galeen. F.: Fritz Arno Wagner. M.: Friedrich W. Murnau. Scgf.: Albin Grau. Int.: Max Schreck (conte Orlok/Nosferatu), Greta Schröder (Ellen Hutter), Gustav von Wangenheim (Hutter), Ruth Landshoff (Ruth), Alexander Granach (Knock), Georg Heinrich Schnell (Harding), John Gottowt (professor Bulwer), Gustav Botz (professor Sievers), Max Nemetz (capitano della nave), John Gottowt (Bulwer), Wolfgang Heinz (Maat). Prod.: Enrico Diekmann, Albin Grau per Prana-Film ▪ DCP. D.: 95'. Col. (da una copia imbibita / *from a tinted print*). Didascalie tedesche con sottotitoli inglesi / *German intertitles with English subtitles*
▪ Da: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung
▪ Restaurato nel 2006 da Luciano Berriatúa per Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung in collaborazione con La Cinémathèque française e Bundesarchiv Filmarchiv presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2006 by Luciano Berriatúa on behalf*

Still dal restauro di *Nosferatu*

of Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung in collaboration with La Cinémathèque française and Bundesarchiv Filmarchiv Berlin/Koblenz at L'Immagine Ritrovata laboratory

Il clima romantico di *Nosferatu*, che rende visibile le forze invisibili e oscure della natura grazie a immagini derivate da Friedrich, è in realtà un'illustrazione fedele allo spirito del *Dracula* di Bram Stoker. Perché Murnau scelse di girare a Lubecca molte scene del film? Forse influì su di lui la visione inquietante che Edvard Munch trasse dalle facciate di un vecchio negozio di questa città. Munch lavorò a Lubecca fra il 1902 e il 1903.

Quello che è certo è che Murnau progettò il film in una dimensione pittorica. […] Potrà sembrare un po' esagerato che Murnau abbia fatto ricorso a dei dipinti del suo amico Franz Marc come *Weidende Pferde*, del 1910, all'epoca conservato nella Lenbach Haus di Monaco, per girare una semplice inquadratura di cavalli in controluce spaventati dalle iene. Ma credo che Murnau abbia desunto un'altra immagine da Marc: le figure dei lupi che ululano nell'oscurità della notte come in *Die Wölfe (Balkan Krieg)*, del 1913. In seguito Murnau sostituì i lupi con delle iene, ma utilizzò le immagini dei cavalli dipinti dal suo amico come risulta chiaramente paragonando l'insolita inquadratura del film con *Landschaft mit Pferden*, del 1909. Credo che abbia cambiato i lupi in iene per l'influenza di disegni di Alfred Kubin come *Hyäne*, del 1920, che ci mostra la iena come una sorta di vampiro che divora i cadaveri umani nei cimiteri. Un'immagine più impressionante di quella di un lupo. […] Ma l'influenza plastica più significativa che determinò il carattere del film fu quella di Caspar David Friedrich (1774-1840). Fu senza dubbio un'idea di Murnau quella di basarsi sull'opera di Friedrich per poter visualizzare la concezione di Grau e Galeen sulle forze occulte della Natura. […] Grazie all'opera di questi pittori romantici, Murnau raggiunse un risultato insolito nel cinema. Rendere visibile l'invisibile. Imporre all'inconscio dello spettatore la presenza delle potenze oscure della Natura.
Luciano Berriatúa, *Los proverbios chinos de F.W. Murnau. Etapa alemana*, Filmoteca Española, Madrid 1990

The romantic atmosphere of Nosferatu*, which makes nature's dark, unseen forces visible with images based on Friedrich, is in fact a faithful reproduction of the spirit of Bram Stoker's* Dracula*. Why did Murnau choose Lübeck for shooting many of the film's scenes? Perhaps he was influenced by the haunting image that Edvard Munch created from the facade of an old store in the city. Munch worked in Lübeck between 1902 and 1903.*

What is certain is that he planned the film around paintings … It may seem a little over the top that Murnau used paintings by his friend Franz Marc such as 1910's Weidende Pferde*, at the time kept at the Lenbach Haus in Munich, for a simple shot of backlit horses frightened by hyenas. But I think that Murnau referred to another image by Marc: the wolves howling in the dark of night as in 1913's* Die Wölfe (Balkan Krieg)*. Murnau replaced the wolves with hyenas but used the image of the horses painted by his friend, which clearly emerges from comparing the film's unusual framing with* Landschaft mit Pferden *of 1909. I believe he changed the wolves into hyenas due to the influence of drawings by Alfred Kubin such as* Hyäne*, of 1920, which depicts the hyena as a kind of vampire devouring human cadavers in cemeteries. A much more striking image than a wolf … But the most significant artistic influence on the film's character was the work of Caspar David Friedrich (1774-1840). It was undoubtedly Murnau's idea to use the works of Friedrich to develop Grau and Galeen's visual concept of the dark forces of Nature … With the works of these romantic painters, Murnau obtained an unusual result for film. Making the invisible visible. Forcing the presence of the dark forces of Nature on the viewer's unconscious mind.*
Luciano Berriatúa, Los proverbios chinos de F.W. Murnau. Etapa alemana*, Filmoteca Española, Madrid 1990*

LA FEMME DE NULLE PART

Francia, 1922 Regia: Louis Delluc

▪ T. int.: *The Woman from Nowhere*. Scen.: Louis Delluc. F.: Alphonse Gibory, Georges Lucas. Scgf.: Robert-Jules Garnier, Francis Jourdain. Int.: Ève Francis (la sconosciuta), Gine Avril (la ragazza), André Daven (il ragazzo), Noémi Scize (l'infermiera), Edmonde Guy (la danzatrice), Roger Karl (il marito), Jean Wiener (il pianista), Michel Durant (l'amante di un tempo). Prod.: Félix Juven ▪ DCP. D.: 68'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: La Cinémathèque française ▪ Restaurato nel 2015 da La Cinémathèque française con il sostegno di CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée / *Restored in 2015 by La Cinémathèque française with the support of CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée*

È sempre una vera sorpresa, e anche un po' un shock, scoprire che un film con i suoi motivi ricorrenti e le sue tematiche è un precursore di opere molto più famose. Abbiamo come la sensazione di essere sbalzati fuori dalla linea temporale che ci appartiene e lungo la quale scorre la nostra vita. Queste emozioni sono il tema di *La Femme de nulle part*, un film sulla costante sovrapposizione di tempi e ricordi diversi. La trama, nelle parole dello stesso Louis Delluc (1890-1924), è la seguente: "Una donna anziana e stremata compie un ultimo pellegrinaggio alla casa che ha lasciato per sua disgrazia trent'anni prima. Lì trova una giovane nella stessa situazione, e soprattutto tutte le immagini dei passati momenti di gioia. Non rimpiange di aver pagato tanto cara la felicità perduta. Questi temi mi

tormentano e mi perseguitano. Queste rievocazioni devono trovare nello spettatore una comprensione profonda. Ciascuno ha in sé una cosa o una storia che crede morta e che i fantasmi dello schermo non tardano a riportare in vita". Sembra che l'obiettivo di Delluc sia quello di usare il cinema come una macchina terapeutica. Crea un'atmosfera onirica utilizzando molti flashback e rafforza la natura simbolica della storia scegliendo di non dare un nome ai personaggi e di usare riprese in semi-soggettiva. Con queste tecniche sottolinea la natura universale della narrazione e cerca di coinvolgere gli spettatori a livello emotivo più del solito. E ci riesce, a livello subliminale, senza ostentazione. Questa sensibilità rispecchia anche la personalità di Delluc quale traspare dai suoi testi sul cinema (ancora in attesa di una traduzione più completa). *La Femme de nulle part* è un film impressionista come si trova scritto ovunque? Sta a voi decidere dopo aver visto il film, il penultimo di Delluc prima della prematura scomparsa.

Karl Wratschko

It always comes as a surprise, even a shock, to discover that a film, including all its motives and themes, is the predecessor of much better known films. The experience creates a feeling of being thrown out of our timeline, which supports us to find our way through life. These emotions are the subject of La Femme de nulle part, *a film about the constant overlap of different times and memories. The synopsis as written by Louis Delluc (1890-1924) tells us the following: "An old and worn-out woman makes a final pilgrimage to the house she sadly had to leave 30 years ago. There she finds a young woman in the same situation, and above all the images of her hours of joy. And she does not regret having paid so hard for the happiness that she fled. These themes torment me and pursue me. These evocations must find in the viewer a deep understanding. Everyone has something in them or a story that they believe is dead and that the ghosts of the screen can quickly revive." It seems that Delluc's goal is to use the cinema as a therapeutic machine. He creates a dream-like atmosphere by using many flashbacks; he reinforces the symbolic nature of the story by giving the characters no names and using quasi point-of-view shots. With these techniques he underlines the universal nature of the story and tries to involve the spectators emotionally in a much stronger way than is usual. And he succeeds, in a very subliminal and unostentatious way. This sensibility reflects Delluc's character, which one can experience while reading his texts about cinema (still waiting to be translated in a more comprehensive manner). Is* La Femme de nulle part *an impressionist film as is written everywhere? It's for you to decide after viewing this second to last film by Delluc, who died far too young.*

Karl Wratschko

RÊVE D'OPIUM

Francia, 1922 Regia: Stéphane Passet

▪ Coreografia: Jeanne Chasles. Int.: Mlle. Roselly, M. Tien-Tchong. Prod.: Société des Cinématographes Azur ("Film en couleur et en rélief, procédé stéréo Parolini") ▪ 35mm. L.: 298 m. D.: 14' a 18 f/s. Col. (da una copia nitrato imbibita / *from a tinted nitrate print*). Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

Questo balletto-divertissement incorniciato da cineserie è forse l'unica traccia rimasta di una produzione di *film en rélief* annunciata con tanto clamore e orgoglio nazionale (francese). Il procedimento Parolini non produceva un film 3D, ma era – se si legge bene la descrizione su "Cinémiroir" del 28 luglio 1922 – un dispositivo teatrale di luci e schermi semitrasparenti. Stéphane Passet (1875-1941), regista di *Rêve d'opium*, lavora dal 1912 per gli Archives de la Planète di Albert Kahn e si reca in missione in tutto il mondo; da due viaggi in Cina riporta più di settecento autochrome. Le cineserie non sono quindi casuali. Dopo la guerra lascia gli Archives de la Planète per dieci anni. Durante questo periodo gira almeno due film di finzione in tre dimensioni – *La Belle au bois dormant* (procedimento Parolini) e *La Damnation de Faust* (procedimento di sua invenzione) – ma resta in contatto con Jean Brunhes, direttore scientifico degli Archives de la Planète.

Mariann Lewinsky

Perhaps this ballet divertissement *framed by a chinoiserie is the only trace left of a* film en rélief *production announced with so much fanfare and national (French) pride. The Parolini procedure did not result in a 3D film, but seems – if one reads the description in "Cinémiroir" of 28 July 1922 correctly – to have been a stage device based on semi-transparent screens and lightning. Stéphane Passet, the director of* Rêve d'opium, *worked since 1912 for Albert Kahn's Archives de la Planète and went on missions all over the world; from two trips to China he brought back over seven hundred autochromes. The chinoiserie is therefore not by chance. After the war, he left Archives de la Planète for 10 years. During this period he made at least two 3D fiction films:* La Belle au bois dormant *(using the Parolini method) and* La Damnation de Faust *(using his own method). He remained in contact with Jean Brunhes, scientific director of Archives de la Planète.*

Mariann Lewinsky

ASCHENPUTTEL

Germania, 1922-23
Regia: Lotte Reiniger

▪ T. int.: *Cinderella*. Sog.: dalla fiaba omonima di Wilhelm e Jacob Grimm. Scen.: Lotte Reiniger. F.: Carl Koch. Animazione: Lotte Reiniger con la collaborazione di Toni Raboldt, Alexander Kardan. Prod.: Hans Cürlis per Institut für Kulturforschung e.V. ▪ DCP. D.: 17'. Col. (da una copia nitrato imbibita / *from a tinted nitrate print*). Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum
▪ Restaurato in 4K nel 2022 da DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum in collaborazione con Bundesarchiv Filmarchiv con il sostegno di FFE – Förderprogramm Filmerbe presso i laboratori Eurotape, a partire da un nitrato d'epoca 35mm / *Restored in 4K in 2022 by DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum in collaboration with Bundesarchiv Filmarchiv with funding provided by FFE – Förderprogramm Filmerbe at Eurotape laboratory, from a 35mm vintage nitrate print*

Fin dall'inizio degli anni Novanta il DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum restaura i materiali filmici dell'opera di Lotte Reiniger presenti nelle sue collezioni e li rende accessibili in formato analogico e digitale.

Il 9 marzo 1923 la rivista "Film-Kurier" sottolinea la buona resa dell'atmosfera, con il suo romanticismo ingenuo e il suo intrinseco umorismo, ed elogia il disegno delle silhouette che coglie perfettamente l'essenza della favola. Ciascuna di esse diventa un personaggio dotato di vita propria.

La storia del figlio del re che cerca la bella sconosciuta rifiutata dalla propria famiglia è stata adattata molte volte al cinema. Il muto del 1922 di Lotte Reiniger è tratto dal racconto originale dei fratelli Grimm.

La copia di distribuzione inglese fu realizzata per iniziativa di un amico di Lotte Reiniger e Carl Koch, Eric Walter White. Questa versione fu proiettata per la prima volta a un evento della London Film Society e rimase in programma nelle sale londinesi, dove riscosse un grande successo.

La copia positiva nitrato con varie colorazioni che ha costituito il principale materiale di partenza è stata depositata nel Bundesarchiv come proprietà di Peter Cürlis, erede del produttore del film Hans Cürlis.

Un ringraziamento speciale a Christel Strobel e Anke Mebold.

Louise Burkart

Since the early 1990s, the DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum has preserved film materials of Lotte Reiniger's works in its collections and made them available in both analogue and digital forms.

Lotte Reiniger turned once again to a fairytale with the expressionist silhouette film Aschenputtel. *On 9 March 1923 the "Film-Kurier" stresses the film's well-captured atmosphere with its naive romanticism and immanent humour, and praises the design of the silhouettes who grasp the essence of the fairytale perfectly. Each of them becomes a character with its individual life.*

The story of the king's son who seeks the unknown beauty who has been rejected from her family has been adapted in various film versions. Lotte Reiniger's silent film from 1922 is based on the original story by the Grimm brothers.

The English distribution version was initiated by a friend of Lotte Reiniger

Dornröschen

and Carl Koch: Eric Walter White. This export version of the film was first shown at a Film Society event in London. It continued to run in London theatres to great acclaim.

The nitrate positive print with various tints that was the main source material has been deposited in the Bundesarchiv as property of Peter Cürlis, the successor of the film's producer Hans Cürlis.

With special thanks to Christel Strobel and Anke Mebold.

Louise Burkart

DORNRÖSCHEN

Germania, 1922 Regia: Lotte Reiniger

▪ T. int.: *Sleeping Beauty*. Sog.: dalla fiaba omonima di Wilhelm e Jacob Grimm. Scen.: Lotte Reiniger. F.: Carl Koch. Animazione: Lotte Reiniger con la collaborazione di Alexander Kardan. Prod.: Deutsche Lehrfilm G.m.b.H. (Delfi) ▪ DCP. D.: 9'. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles* ▪ Da: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum ▪ Restaurato in 4K nel 2022 da DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum in collaborazione con Det Danske Filminstitut e con il sostegno di FFE – Förderprogramm Filmerbe presso i laboratori Eurotape, a partire da un nitrato positivo d'epoca 35mm conservato presso Det Danske Filminstitut / *Restored in 4K in 2022 by DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum in collaboration with Det Danske Filminstitut with funding provided by FFE – Förderprogramm Filmerbe at Eurotape laboratory, from a 35mm vintage positive nitrate print preserved at Det Danske Filminstitut*

Contemporaneamente ad *Aschenputtel* Lotte Reiniger realizzò un altro film tratto da una fiaba, ancora una volta adattando un racconto dei Fratelli Grimm, *La bella addormentata*. La cornice ornamentale di alcune scene d'azione e le dissolvenze rivelano l'affinità creativa tra i due film. Sei mesi dopo la première svoltasi a Berlino il 23 dicembre 1922, la rivista "Film-Kurier" riferiva del plauso unanime per il film di silhouette. Una copia per l'esportazione in bianco e nero con didascalie svedesi si è conservata nell'archivio del Danske Filminstitut a Copenaghen. All'epoca fu distribuita dalla società Pilotfilm, che commercializzò in Danimarca anche altri film di Reiniger. Purtroppo non è stato trovato il visto di censura, che avrebbe riportato i testi originali delle didascalie. Una versione 16mm con didascalie tedesche si è conservata all'Huntley Film Archive di Londra, ma per ragioni di budget non è stato possibile utilizzare questo materiale. Le didascalie, che potrebbero essere state prodotte appositamente da Kinagfa per la distribuzione home cinema, sono state ricostruite digitalmente e nel restauro riportano la dicitura © 2021.

Un ringraziamento speciale a Christel Strobel, Anke Mebold e Thomas Christensen.

Louise Burkart

At the same time as Aschenputtel, *Lotte Reiniger made another fairytale film, again based on a Brothers Grimm text:* Sleeping Beauty. *The ornamental framing of some of the action sequences and the trick fades reveal the creative affinity between both films. Six months after the premiere in Berlin on 23 December 1922, the magazine "Film-Kurier" reported unanimous applause for the silhouette film. A black-and-white export version with Danish intertitles survives today in the archive of Det Danske Filminstitut in Copenhagen. It was distributed at the time by the company Pilotfilm, which also marketed other films by Reiniger in Denmark. Unfortunately, no censorship card could be found, which would have recorded the original German-language wording of the intertitles. A 16mm version with German intertitles has been preserved at the*

Salomé

Huntley Film Archive in London. Sadly, this element could not be used for budget reasons. The intertitles, which may have been specially produced by Kinagfa for its home cinema distribution, have been digitally reconstructed and are marked in the restoration as © 2021.

With special thanks to Christel Strobel, Anke Mebold and Thomas Christensen.

Louise Burkart

SALOMÉ

USA, 1922-23
Regia: Charles Bryant, Alla Nazimova

▪ Sog.: dalla pièce omonima (1893) di Oscar Wilde. Scen.: Alla Nazimova, Peter M. Winters [Natacha Rambova]. F.: Charles Van Enger, Paul Ivano. Scgf.: Natacha Rambova. Int.: Alla Nazimova (Salomé), Nigel De Brulier (Jokaanan), Mitchell Lewis (Erode), Rose Dione (Erodiade), Earl Schenck (Narraboth), Frederick Peters (Naaman), Louis Dumar (Tigellinus). Prod.: Nazimova Productions ▪ 35mm. L.: 1528 m. D.: 55' a 24 f/s. Col. (da una copia nitrato imbibita / *from a tinted nitrate print*) ▪ Da: George Eastman Museum

Alla Nazimova raggiunse l'apice di una recitazione post-naturalistica e marcatamente artificiale nel 1922 con il ruolo di Salomé. L'omonimo film, adattamento della pièce di Oscar Wilde, fu prodotto dalla stessa Nazimova e diretto con manierismo simbolista dal suo storico compagno di cinema e teatro Charles Bryant. Le scenografie e i costumi si devono a Natacha Rambova e si ispirano alle illustrazioni realizzate da Aubrey Beardsley per la première della tragedia di Wilde. La recitazione sfrutta ogni parte del corpo, quasi come fosse una danza: gesti e movimenti sono più importanti delle espressioni facciali. Nella sua recensione del film ("Cinéa", 18 maggio 1923), Louis Delluc affermò: "Non abbiamo tempo di isolare le sue pose e i suoi gesti. Riusciamo solo a notare, frettolosamente, che queste pose e questi gesti sono belli, voluti e normali, vivi e stilizzati, e tra loro complementari. Ogni cosa è stata concepita come un insieme". L'insolita radicalità estetica deluse la stampa e gli spettatori. Il fallimento artistico e commerciale di

"questo originale e troppo intellettuale lavoro, in anticipo sui tempi" (Vittorio Martinelli, *Le dive del silenzio*) fece sì che Nazimova voltasse le spalle a Hollywood e tornasse alla sua carriera teatrale, che non aveva mai abbandonato del tutto.

A causa del loro stile decisamente artificiale e diametralmente opposto alle successive convenzioni hollywoodiane, i film di Nazimova furono a lungo considerati anacronistici e vennero perlopiù dimenticati; cercarli sui numerosi libri di storia del cinema è un tentativo vano. Tuttavia, negli ultimi anni, *Salomé* è stato riportato alla luce e celebrato come un film cult 'queer'. Ciò che rimane ancora ampiamente da scoprire è la straordinaria arte performativa di Nazimova.

Martin Girod

The post-naturalistic, consciously chosen artificial mode of performance reached its zenith with Alla Nazimova's lead performance in Salomé. *She also produced the film, which was directed by her longtime artistic partner Charles Bryant. He staged the Oscar Wilde play with lots of symbolist mannerisms, while Natacha Rambova's décor and costumes were inspired by Aubrey Beardsley's illustrations for the play. The acting is very physical, almost dance-like: gesture and posture are more important than mime. Louis Delluc noted in his review of the film ("Cinéa", 18 May 1923): "We hardly have time to isolate individual gestures or poses. We can only fleetingly perceive that these gestures and poses are beautiful, intentional and normal, vivid and stylised, the one being complementary to the other. Everything is conceived toward a whole." The unaccustomed aesthetic radicalism displeased most of the contemporary press and audience. The artistic and commercial failure of "this original and too intellectual work, ahead of its time" (Vittorio Martinelli,* Le dive del silenzio*) prompted Nazimova to turn her back on Hollywood and return to her stage career, which was never completely interrupted.*

Because of their decidedly artificial style, diametrically opposed to later Hollywood conventions, Nazimova's films were long considered outdated and were largely forgotten; in many film history books she is not even mentioned. In recent years, however, Salomé *has been unearthed and celebrated as a queer cult film. Still to be discovered more widely is the extraordinary quality of Nazimova's performance.*

Martin Girod

THE ENCHANTED CITY

USA, 1922
Regia: Warren A. Newcombe

▪ F.: Roy Foster. Prod.: Warren A. Newcombe, E.W. Hammons ▪ 35mm. L.: 241 m. D.: 11' a 19 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles*
▪ Da: Österreichische Filmmuseum

"Il madrigale dei mari d'estate, In armonia con dolci prove; E sogni, vestiti di una brezza crepuscolare, – Il pegno d'amore, universale". La prima didascalia dispone già al tono inebriato di questa storia romantica, 'incantata', in cui un uomo contempla il mare in compagnia dell'amata e le racconta il sogno che ha fatto. Il sogno è rappresentato con una serie di dipinti raffiguranti scene fantastiche e altamente simboliche. Nel numero del 18 febbraio 1922 di "Moving Picture World", *The Enchanted City* fu descritto da Fritz Tidden come "Una novità artistica di grande valore, che stabilisce un nuovo termine di paragone per le pellicole cinematografiche". Le parole di elogio per l'originalità di questo film trovano spiegazione nell'impiego di una nuova tecnica che unisce scene dal vivo e pittura. Warren A. Newcombe, che aveva studiato belle arti e incisione, entrò nella produzione cinematografica come pittore. Girò solo due cortometraggi, ma ebbe successo nel settore del matte painting e degli effetti speciali. Lavorò con D.W. Griffith e per la MGM, tra gli altri, e divenne famoso per una tecnica di sua invenzione che fondeva armoniosamente scene dal vivo e matte painting.

Janneke van Dalen

"The madrigal of summer seas, Attuned to sweet rehearsal; And dreams, gowned in a twilight breeze, – Love's gage, universal." The first intertitle sets the exalted tone of this 'enchanted', romantic tale, in which a man, gazing over the sea with his love, recounts a dream he had. His dream is imagined through a series of paintings of fantastical scenes full of symbolism. In the 18 February 1922 issue of "Moving Picture World", Fritz Tidden described The Enchanted City *as "A distinctively worthwhile, artistic novelty, which establishes a new standard for comparison for moving pictures". Such high praise for the film's inventiveness can be explained by the fact that it uses a new technique of combining live action with painting. Warren A. Newcombe had a background in fine arts and printmaking and entered film production as a painter. He directed only two short films, but became successful in the area of matte painting and special effects. He worked with D.W. Griffith and for MGM, among others, and became known for a technique he developed in which live action was seamlessly merged with matte painting.*

Janneke van Dalen

ROBIN HOOD

USA, 1922 Regia: Allan Dwan

▪ Sog.: Elton Thomas (Douglas Fairbanks). Scen.: Lotta Woods. F.: Arthur Edeson. M.: William Nolan. Scgf.: Wilfred Buckland, Irvin J. Martin, Edward M. Langley. Int.: Douglas Fairbanks (Duca di Huntingdon/ Robin Hood), Wallace Beery (Re Riccardo Cuor di leone), Sam De Grasse (principe Giovanni), Enid Bennett (Lady Marian Fitzwalter), Paul Dickey (Guy de Gisbourne), William Lowery (sceriffo di

Nottingham), Willard Louis (fra Tuck), Alan Hale (Little John), Maine Geary (Will Scarlett), Billie Bennett (dama di compagnia di Marian). Prod.: Douglas Fairbanks Pictures ▪ 35mm. L.: 3340 m. D.: 133' a 22 f/s. Col. (da un nitrato imbibito / *from a tinted nitrate*). Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: MoMA – The Museum of Modern Art ▪ Restaurato nel 2009 da MoMA con il sostegno di The Celeste Bartos Fund for Film Preservation presso i laboratori Cinetech, a partire da un controtipo negativo nitrato conservato presso MoMA / *Restored in 2009 by MoMA with funding provided by The Celeste Bartos Fund for Film Preservation at Cinetech laboratory, from a nitrate duplicate negative preserved at MoMA*

Robin Hood

Uno dei film più popolari del 1922 ha come protagonista l'amato ribelle della foresta di Sherwood – personaggio che ha colpito per secoli l'immaginazione degli artisti, ispirando ballate medievali e fantasie di celluloide –, cui però è riservato uno strano trattamento: ci vogliono settanta minuti prima che il simpatico, seppur compassato, Duca di Huntingdon (interpretato da Douglas Fairbanks) si trasformi in Robin Hood; una lunga ma gratificante attesa. Nel frattempo il regista Allan Dwan tiene occupati gli spettatori con la sua imponente ricostruzione della vita di corte, aiutato dai pittorici *matte shot* di Arthur Edeson e dalle belle scenografie, alcune delle quali disegnate da Frank Wright (figlio del grande architetto).

Dwan gioca con il contrasto tra le due metà del film e si allontana gradualmente dal tedioso manierismo di gentili donzelle e prodi gentiluomini per avvicinarsi alla gioia disinibita del popolo. La tirannia e il saccheggio dell'Inghilterra in assenza di Re Riccardo sono mostrate, come nelle incisioni medievali, con esplicita brutalità, lasciando lo spettatore abbastanza impreparato all'azione vertiginosa e perfino slapstick che segue. Di punto in bianco Huntingdon abbandona la sua pesante armatura per vestire i panni di un arciere provetto, e con la sua calzamaglia disegnata da Mitchell Leisen scivola lungo un tendaggio di dodici metri sfidando la legge della gravità di Newton. I personaggi, sovrastati dalle imponenti coreografie, appaiono liberati: i loro corpi iniziano a muoversi nello spazio grazie alla ginnastica e alle invenzioni dell'ingegneria meccanica. Ancora una volta il sorriso baffuto di Fairbanks dà vita al balletto di spade.

Ogni successiva rappresentazione di Robin Hood, compreso il gioiello in Technicolor del 1938 di Michael Curtiz e William Keighley (che prende in prestito dalla versione muta anche Alan Hale), ha rubato qualcosa a Doug e Dwan. Ma dove altro, se non in un muto, si sarebbe potuto affidare il ruolo di Re Riccardo a Wallace Beery senza temere che lo scapestrato gentiluomo biascicasse le battute con il suo accento del Missouri?

Ehsan Khoshbakht

One of the most popular films of 1922, featuring the beloved rebel from Sherwood Forest – a character who had captured artists' imaginations for centuries, inspiring medieval balladry and celluloid fantasy – was an odd take on its subject. It takes 70 minutes of screen

time for the good-humoured, if stiff, Earl of Huntingdon (played by Douglas Fairbanks) to transform into Robin Hood – a long wait, though fairly well rewarded. In the meantime, director Allan Dwan keeps the audience engaged with his epic-scale reconstruction of court life, aided by Arthur Edeson's painterly matte shots, and the fine sets, some of which were designed by Frank Wright (son of the famed architect).

Dwan plays with the contrast between the film's two halves and gradually shifts the narrative away from the tiresome mannerisms of fair ladies and gallant gentlemen to the uninhibited joy of the people. The tyranny and pillage of England in the absence of King Richard is shown, as in medieval engravings, with graphic brutality; this hardly prepares the viewer for the exuberant, even slapstick action that follows. With no prior history, the heavily armoured Huntingdon is all of a sudden a master archer wearing Mitchell Leisen-designed tights, in which he slides down a 12-metre-long curtain and challenges Newton's law of gravity. The characters, dwarfed by the massive sets, are liberated as their bodies start to navigate space through gymnastics and the genius of mechanical engineering. Once again, Fairbanks's moustached grin gives life to this ballet of swords.

Every subsequent depiction of Robin Hood, including the Technicolor delight from 1938 by Michael Curtiz and William Keighley (which also borrows Alan Hale from the silent version), has stolen something from Doug and Dwan. But where else, except in silent films, could one cast Wallace Beery as King Richard of England without worrying about the roughneck gentleman slurring his lines in a Missouri accent?

Ehsan Khoshbakht

CAPITOLO 3: DUE SESSI, MOLTI INTRECCI
CHAPTER 3: TWO GENDERS, MANY PLOTS

LAOGONG ZHI AIQING
Cina, 1922 Regia: Shichuan Zhang

▪ T. int.: *Labourer's Love*. Scen.: Shichuan Zhang. F.: Weitao Zhang. Int.: Zhegu Zheng (Cheng), Ying Yu (miss Zhu), Zhengqiu Zheng (dottor Zhu). Prod.: Mingxing Film Company ▪ DCP. D.: 23'. Bn. Didascalie in cinese e inglese / *Chinese and English intertitles* ▪ Da: China Film Archive ▪ Restaurato in 4K nel 2022 da China Film Archive presso i laboratori China Film Archive con il sostegno del Ministero delle Finanze, a partire da un controtipo nitrato preservato dallo Xi'an Film Vault del China Film Archive / *Restored in 4K in 2022 by China Film Archive at China Film Archive laboratory with funding provided by Ministry of Finance, from a nitrate dupe negative preserved by Xi'an Film Vault of China Film Archive*

Laogong zhi aiqing è in buona sostanza frutto della cultura urbana e della confluenza di pratiche e convenzioni narrative del teatro d'ombre di Shanghai. Otto anni prima di fondare la Mingxing Company nel 1921, i creatori del film Shichuan Zhang e Zhengqiu Zheng avevano girato insieme alcuni film cinesi per la Asia Company. Nei primi anni Venti la Cina fu travolta da una mania per il cinema che non aveva precedenti. Dopo un crollo della borsa molti speculatori investirono nella nascente industria cinematografica. [...] Fu in questo clima effervescente che Zhang e Zheng intrapresero la loro seconda collaborazione e fin da subito fondarono anche la scuola di cinema della Mingxing per formare attori e attrici professionisti.

La traiettoria narrativa di *Laogong zhi aiqing* è chiara, ma il film non è interessato tanto alla psicologia dei personaggi quanto alle loro azioni, e questo spesso porta a uno spettacolo che blocca sul nascere ogni coinvolgimento narrativo... La storia è in realtà una frivola critica che ha come tema la mobilità sociale, e si fa implicitamente beffe dei codici patriarcali e feudali che regolano il matrimonio e la famiglia.
Zhang Zhen, *An Amorous History of the Silver Screen, Shanghai Cinema 1896-1937*, University of Chicago Press, Chicago 2005

Laogong zhi aiqing *is very much a product of the urban culture and of a confluence of discourses and practices of shadowplay in Shanghai. Before they established Mingxing Company in 1921, the creators of the film, Zhang Shichuan and Zheng Zhengqiu, had collaborated eight years earlier to make some Chinese films for the Asia Company. The early 1920s saw an unprecedented cinema craze in China. After a stock market crash, many speculators turned to investing into the nascent film industry … It was in this sizzling ambiance that Zhang and Zheng began their second collaborative venture. From the very start, they also established the Mingxing Shadowplay School to train professional actors and actresses.*

The narrative trajectory of Laogong zhi aiqing *is clear, but the film is less concerned with the internal psychology of the characters than with their actions, which often amounts to a show that disrupts any incipient diegetic absorption … The story is in fact a frivolous commentary on the question of social mobility, implicitly mocking the feudal and patriarchal codes regulating marriage and family.*
Zhang Zhen, An Amorous History of the Silver Screen, Shanghai Cinema 1896-1937*, University of Chicago Press, Chicago 2005*

Laogong zhi aiqing

ANNA-LIISA

Finlandia, 1922
Regia: Teuvo Puro, Jussi Snellman

▪ Sog.: dalla pièce omonima (1895) di Minna Canth. Scen.: Jussi Snellman. F.: Kurt Jäger, A.J. Tenhovaara. M.: Kurt Jäger, Teuvo Puro. Scgf.: Karl Fager. Int.: Helmi Lindelöf (Anna-Liisa), Greta Waahtera (sua sorella), Hemmo Kallio (suo padre), Meri Roini (sua madre), Emil Autere (Johannes), Mimmi Lähteenoja (Husso), Einari Rinne (Mikko), Axel Ahlberg (prevosto). Prod.: Erkki Karu per Suomi-Filmi ▪ DCP. D.: 70'. Col. (da una copia nitrato imbibita / *from a tinted nitrate*). Didascalie finlandesi e svedesi con sottotitoli inglesi / *Finnish and Swedish intertitles with English subtitles* ▪ Da: KAVI – Kansallinen Audiovisuaalinen Instituutti ▪ Restaurato nel 2013 da KAVI / *Restored in 2013 by KAVI*

Minna Canth (1844-97) è ampiamente riconosciuta come la prima importante scrittrice finlandese. Promosse i diritti delle donne e il femminismo e inserì le questioni sociali nei suoi scritti e discorsi. L'opera teatrale *Anna-Liisa*, scritta negli ultimi anni di vita, unisce due dei suoi temi principali: ambientazione rurale e questioni sociali. Anna-Liisa, figlia di un agricoltore, sta per sposare Johannes. Tutto sembra andare bene finché una vecchia del posto, Husso, non ricorda alla ragazza il suo passato. Anna-Liisa ha dato segretamente alla luce un bambino e l'ha ucciso. Il padre era il figlio di Husso, Mikko, ex bracciante che ha fatto i soldi con il trasporto del legname ed è tornato a reclamare ciò che gli spetta: Anna-Liisa. Canth trasforma quello che poteva essere un melodramma strappalacrime in una testimonianza sociale. Il suo realismo colpì il pubblico dell'epoca ma appare anche ultra-melodrammatico nella contrapposizione netta tra classi sociali, generi, giusto e sbagliato. Queste contrapposizioni furono ulteriormente semplificate ed esasperate nel film, dato che non si potevano usare i dialoghi di Canth, più ricchi di sfumature. Primo lungometraggio prodotto dalla Suomi-Filmi, *Anna-Liisa* si rivela all'altezza di opere coeve di Sjöström e Stiller nel suo impiego del linguaggio cinematografico. Teuvo Puro utilizza con disinvoltura flashback, sequenze oniriche, intrecci paralleli. La natura è protagonista e riflette l'atmosfera del film, come nella scena di seduzione iniziale, o il tormento interiore della protagonista, come quando Anna-Liisa crolla a terra sotto la presenza incombente degli alberi. Il destino di Anna-Liisa era dettato dal rigido codice morale della società rurale patriarcale del tardo Ottocento, in cui alle donne non erano consentiti passi falsi prima del matrimonio o al di fuori di esso. La pressione sociale era così forte che una donna avrebbe commesso un infanticidio pur di non rivelare il suo errore. Nel caso di Anna-Liisa questa morale culmina nell'autocondanna, che il melodramma esalta con fervore sadomasochista.

Mikko Kuutti

Anna-Liisa

Minna Canth (1844-97) is widely acknowledged as Finland's first significant female writer. She championed women's rights and feminism, and drew social issues into her writings and discourse. The play Anna-Liisa*, which she wrote in the last few years of her life, combines two of her staple themes: a rural setting and social issues. Anna-Liisa is a farmer's daughter, who is about to marry Johannes. All seems well until a local old woman, Husso, reminds the girl about her past: she gave birth in secret to a child and got rid of it. The father was Husso's son, Mikko, former farmhand at Anna-Liisa's house, now a wealthy log driving manager come back to claim his own – Anna Liisa. Canth has turned what could be a tearjerker melodrama into a social statement. Her realism was shocking to the contemporary audience but it also seems ultra-melodramatic in its heightened contrast between different classes, sexes, and right and wrong. These contrasts were further simplified and enhanced in the film as Canth's more nuanced full dialogue could not be used.* Anna-Liisa*, which was the first feature film produced by Suomi-Filmi, is quite on a par with contemporary films by Sjöström or Stiller in its use of cinematic expression. Puro confidently utilises flashbacks, dream sequences, and parallel plotlines. Nature is a protagonist, reflecting ambiance as in the seduction scene in the beginning, or as an interpreter of internal turmoil as Anna-Liisa collapses in the woods, the trees fall heavily on her. Anna-Liisa's destiny was dictated by the rigid moral code of a late-1800s rural patriarchal society. Women were not allowed any premarital or sexual missteps. The pressure was so strong that a woman would rather commit infanticide than reveal her moral error. In Anna-Liisa's case, this morality leads to her self-condemnation, a crisis that the melodrama emphasises with sadomasochist fervour.*

Mikko Kuutti

LE QUINZIÈME PRÉLUDE DE CHOPIN

Francia, 1922 Regia: Viktor Tužanskij

▪ Scen.: Viktor Tužanskij. F.: Joseph-Louis Mundwiller, Nikolai Toporkoff. Scgf.: Ivan Lochakoff. Int.: Nathalie Kovanko (Louise Monet), André Nox (il signor Monet), Madame Joujakoff (Jeanne Dartois), Gaston Rieffler (Maurice Dartois), Huguette Delacroix (la madre di Monet), René Hiéronimus (Léo), Paul Jorge (Caleb), Jean-Paul de Baër (Paul). Prod.: Ermolieff-Cinéma ▪ 35mm. L.: 1586 m. D.: 74' a 20 f/s. Col. (da un nitrato imbibito / *from a tinted nitrate*). Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: La Cinémathèque française

Sostenuto, re bemolle maggiore: "Ma la Morte è là, nell'ombra…"

Titolo assegnato da Alfred Cortot al Preludio op. 28 n. 15

Girato subito dopo il rocambolesco *Contes des mille et une nuits*, *Le Quinzième prélude de Chopin* spicca per le condizioni di ripresa meno fastose, tutte in interni. Ma sono appunto le scenografie borghesi, pretenziose e pacchiane firmate da Ivan Lochakoff a svolgere un ruolo fondamentale nel film, fino a influenzare freddamente i caratteri e le situazioni melodrammatiche dei personaggi, che sono crudeli, perversi, diabolici. Anche il tema del famoso preludio svolge un ruolo: presente lungo tutta la narrazione del film, svela perfino l'intrigo… Nell'uso di una celebre partitura come fonte di ispirazione traspare tutta la modernità di Turžanskij, al quale si deve una sceneggiatura che supera perfino l'ermeneutica musicale tradizionalmente associata a Chopin. Giacché, come rifacendosi alle osservazioni di George Sand su quel preludio (la famosa ripetizione della nota che simula una goccia di pioggia sarebbe un'interpretazione della natura come orribile allucinazione più che come semplice simulacro), non si tratta di un'imitazione ma di una traduzione, di una ritrascrizione di sensazioni secondo la moda dei primi anni Venti, quando la macchina da presa comincia finalmente a occupare il posto del cuore invece di limitarsi alla visione in senso stretto di una storia. Tuttavia la stampa dell'epoca si lamentò degli accompagnamenti musicali del film: arie moderne, valzer, e del celeberrimo pre-

ludio neanche l'ombra. *Le Quinzième prélude de Chopin* fu l'ultima produzione targata Ermolieff. A partire dal 1922, con *Nuit de carnaval* e il serial *La Maison du mystère*, il nome della società fu cambiato in Albatros. Il film è stato ricostruito da Renée Lichtig nel 1987 a partire dal negativo originale nitrato acquisito dalla Cinémathèque française nel 1958. Le didascalie sono state elaborate a partire da una lista delle didascalie della collezione Albatros conservata alla Cinémathèque française basandosi sul modello delle didascalie flash presenti nel negativo originale. I cromatismi sono stati ricostruiti nel 2009 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia d'epoca colorata depositata dal produttore Alexandre Kamenka nel 1950.

Émilie Cauquy

Sostenuto, D-flat major: "But death is there, in the shadows…"
Alfred Cortot's epithet for Preludes op. 28 n. 15

Filmed straight after the highly spectacular Contes des mille et une nuits, Le Quinzième prélude de Chopin *is notable for its less sumptuous filming conditions, using only interior shots. But Ivan Lochakoff's bourgeois, pretentious and showy décor plays a fundamental role in the film, to the extent of exerting a chilling influence on the personalities and melodramatic situations of the perverse, evil characters. The theme of the famous prelude also plays a role, ever present throughout the film and even revealing the plot… A screenplay dictated by a well-known musical score is the means by which the modernity of Tourjansky (who wrote the script), shines, surpassing even the customary musical hermeneutics associated with Chopin. For, as if taking its cue from George Sand's remarks on the prelude (the famous repetition of the note simulating a raindrop was an interpretation of nature as a terrifying hallucination and not a mere simulacrum), this is no imitation but a translation, a rewriting of sensations, so in vogue at the dawn of the 1920s, when the camera was at last beginning to give the story its heartbeat, more than, in the narrower sense, its vision. Yet the press at the time complained about the film's musical accompaniment: the modern tunes, the waltz, and not a hint of the famous prelude.* Le Quinzième prélude de Chopin *was Ermolieff's final production. From 1922, the company changed its name to Albatros when it shot* Nuit de Carnaval *and the serial* La Maison du Mystère. *The film was reconstructed by Renée Lichtig in 1987 from the original nitrate negative acquired by Cinémathèque française in 1958. The title cards were created from a list of Albatros cards preserved at Cinémathèque française and based on the style of the title cards on the original negatives. The colours were reintroduced in 2009 at L'Immagine Ritrovata laboratory from a vintage tinted print provided by producer Alexandre Kamenka in 1950.*

Émilie Cauquy

SERPENTIN FAIT DE LA PEINTURE

Francia, 1922 Regia: Alfred Machin

▪ Scen.: Marcel Lévesque, Alfred Machin. Int.: Marcel Lévesque (Serpentin), Louis Monfils. Prod.: Les Films Louis Nalpas ▪ 35mm. L.: 649 m. D.: 31' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée ▪ Restaurato da CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée a partire da un elemento della Cinémathèque française / *Restored by CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée from an element of La Cinémathèque française*

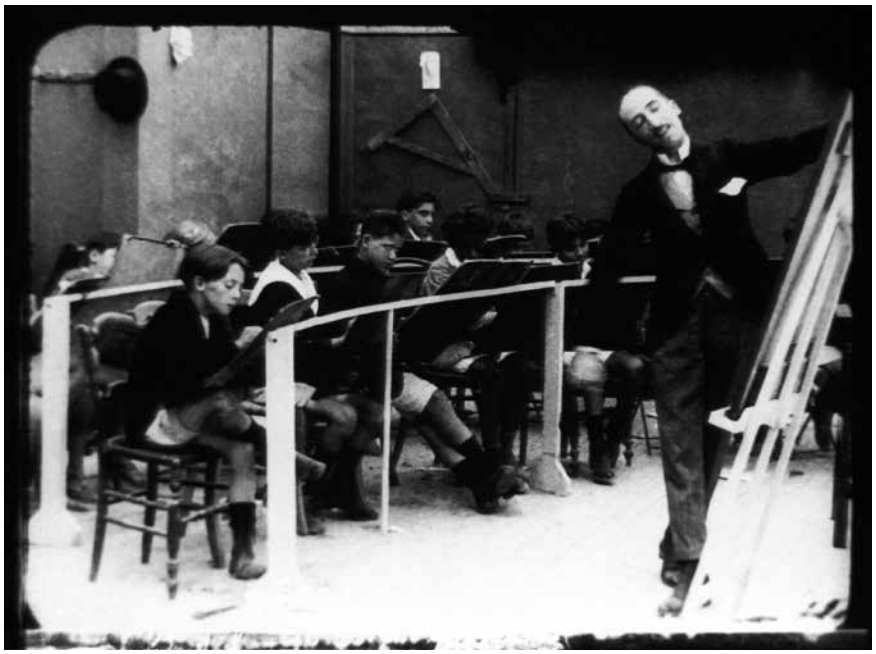
Georges Méliès e Gaston Velle smisero di fare film nel 1913, Victorin Jasset morì quello stesso anno e la Grande guerra pose fine a molte vite e carriere. Tendiamo a dare per scontato il fatto che il cinema delle origini e la produzione degli anni Venti siano due mondi distinti, separati, e solo raramente ci chiediamo cosa fecero più in là nella vita i protagonisti del cinema d'anteguerra.

Le Quinzième prélude de Chopin

Nel corso delle ricerche per la sezione *Cento anni fa*, quando in un database spunta il nome di uno dei nostri amati registi attivi intorno agli anni Dieci come Mario Caserini, Albert Capellani o Alfred Machin è un po' come ritrovare un vecchio amico. *Serpentin fait de la peinture* di Alfred Machin è una splendida commedia condita da molto erotismo nella quale un professore evade dalla realtà dipingendo nudi. Anche se la sua modella è solo una statua di bronzo, la moglie del professore si ingelosisce e gli impedisce di portare avanti il suo 'sconcio' passatempo. Così l'uomo decide di cambiare soggetto. Le sue nuove modelle sono mucche. Ma il ripiego ha vita breve e innesca una serie stravagante di situazioni ambigue e divertenti.

Karl Wratschko

Georges Méliès and Gaston Velle stopped making films in 1913; Victorin Jasset died that same year, and the Great



Serpentin fait de la peinture

War put an end to many lives and careers. We take it somehow for granted that early cinema and the 1920s productions are divided, separate worlds and only rarely wonder what the protagonists of prewar cinema did later in life.

When a name of one of our beloved film directors from around 1910 such as Mario Caserini, Albert Capellani or Alfred Machin pops up in a database while researching the A Hundred Years Ago *section, it is a bit like meeting old friends.* Serpentin fait de la peinture *by Alfred Machin is a splendid comedy, well-flavoured with a lot of eroticism: a school professor flees reality by painting nudes. Although his model is only a bronze statue, his wife becomes jealous. She does not allow him to continue his 'filthy' hobby. So he decides to change his subject. His new models are cows. But this retreat is only brief and it triggers an extravagant series of funny and ambiguous situations.*

Karl Wratschko

FOOLISH WIVES

USA, 1922 Regia: Erich von Stroheim

▪ T. it.: *Femmine folli*. Sog., Scen.: Erich von Stroheim. F.: William H. Daniels, Ben F. Reynolds. M.: Arthur Ripley. Int.: Erich von Stroheim (conte Sergius Karamzin), Rudolph Christians (Andrew J. Hughes), Miss DuPont (Helen Hughes), Maude George (principessa Olga Petchnikoff), Mae Bush (principessa Vera Petchnikoff), Dale Fuller (Maruschka), Cesare Gravina (Ventucci), Cesare Gravina (Ventucci), Malvina Polo (Marietta), Dale Fuller (Maruska). Prod.: Carl Laemmle per Universal Film ▪ DCP. D.: 144'. Bn
▪ Da: MoMA – The Museum of Modern Art
▪ Restaurato nel 2020 da MoMA e San Francisco Silent Film Festival / *Restored in 2020 by MoMA and the San Francisco Silent Film Festival*

Terzo film di Erich von Stroheim per la Universal, dopo il celebre *Blind Husbands* (1919) e il perduto *Devil's Passkey* (1920), *Foolish Wives* fu pubblicizzato durante la lavorazione come "il primo film da un milione di dollari": il budget veniva aggiornato ogni settimana su un tabellone di Times Square, e le riviste di costume erano piene di aneddoti sulle folli stravaganze di Stroheim, compresa la ricostruzione della Place du Casino di Monte Carlo tra le polverose colline della San Fernando Valley. La cifra finale riportata dall'ufficio stampa della Universal fu di 1.053.290 dollari: tanti soldi per la giovane Hollywood di allora, ma che nel 2022 equivalgono alla modesta somma di 16.694.705,34 dollari, più o meno il budget di un film Sundance con un paio di star televisive nel cast.

In ogni caso la Universal ottenne più di quanto avesse speso. Stroheim consegnò una prima versione di circa trentuno bobine, presto ridotte a quattordici per la prima newyorkese dell'11 gennaio 1922. Un montaggio ulteriore eseguito su pressione del New York State Censorship Board portò al sacrificio di altre quattro bobine (compresa la lunga sequenza d'apertura); successivi tagli e revisioni furono eseguiti quando la Universal rimontò il negativo in vista di una nuova distribuzione del film nel 1928. Fu quella versione (di 7655 piedi) a essere acquisita dal MoMA nel 1936 e a fare da punto di partenza per tutti i successivi restauri.

Questa nuova versione di *Foolish Wives*, prodotta dal MoMA e dal San Francisco Silent Film Festival, non contiene materiali inediti ma tenta di ricreare la sensazione della prima uscita in sala ristabilendo l'ordine originale delle scene, sostituendo le didascalie del 1928 con i testi originali, ricostruendo le colorazioni, ripulendo digitalmente la pellicola e ricreando gli effetti di colore spettacolari della scena clou dell'incendio. Il risultato è un film che appare molto più strutturato e solido delle edizioni precedenti, mettendo in luce tutta l'arguzia, la perversione e il talento per lo spettacolo melodrammatico di Stroheim. Il film ora si conclude come Stroheim voleva, con una citazione dal romanzo immaginario – *Foolish Wives*, di un certo Erich von Stroheim – che il regista ha intessuto nella trama: "Prima

o poi le mogli americane romanticamente inclini a credere che lo splendore superficiale dell'uomo del Vecchio Mondo e i suoi modi seducenti siano i requisiti essenziali di un marito resteranno deluse. E capiranno che l'uomo giusto per la Donna Americana è l'Uomo Americano".

Dave Kehr

The third of Erich von Stroheim's features for Universal, following the notorious Blind Husbands *(1919) and the lost* Devil's Passkey *(1920),* Foolish Wives *was promoted during production as the "first million dollar movie," with its budget updated weekly on a billboard in Times Square, and the fan magazines stuffed with tales of Stroheim's mad extravagance, which included building a replica of Monte Carlo's Place du Casino amid the brown hills of the San Fernando Valley. The final tally reported by Universal's publicists was $1,053,290 – a great deal of money for the infant Hollywood of the time, but in 2022 terms it converts to a quite modest $16,694,705.34, roughly in the range of a Sundance indie with a couple of television stars in its cast.*

In any case, Universal got more than its money's worth. Stroheim delivered a first cut of some 31 reels, which was soon reduced to 14 for its New York premiere on 11 January 1922. Further editing under pressure from the New York State Censorship Board resulted in the loss of another four reels (including the film's extended opening sequence), and more cuts and revisions were made when Universal re-edited the negative for a planned reissue in 1928. It was that 7,655ft revision that was acquired by the MoMA in 1936 and has been the basis for all restorations since.

This new version of Foolish Wives, *produced by MoMA and the San Francisco Silent Film Festival, contains no previously unseen footage, but does attempt to recreate the sense of the first theatrical release by returning scenes to their original order, replacing the 1928 intertitles with the original texts, adding tinting*

Foolish Wives

Sul set di *Foolish Wives*

and digital cleanup throughout, and recreating the spectacular color effects of the climactic fire sequence. The result is a film that feels much more structured and robust than the previous editions, with the full range of Stroheim's wit, perversity, and flair for melodramatic spectacle. The film now ends as Stroheim intended, with a quote from the fictitious novel – Foolish Wives *by a certain Erich von Stroheim – that the director has woven into the plot: "Sooner or later those romantically inclined American wives who believe the superficial polish of Old Worldling and his fascinating ways are the essential qualifications of a husband will be disillusioned. They are sure to come to the realization that the man for the American Woman – is the American Man."*

Dave Kehr

CAPITOLO 4: SAMAMA CHIKLI RITROVATO – ZOHRA 100
CHAPTER 4: SAMAMA CHIKLI RECOVERED – ZOHRA 100

Nato a Tunisi centocinquant'anni fa, nel 1872, Albert Samama Chikli è celebre per aver diretto e prodotto nel 1922 *Zohra*, considerato il primo film tunisino di finzione. L'opera si è conservata solo in forma frammentaria. Da quando abbiamo presentato l'inafferrabile Principe dei pionieri al Cinema Ritrovato nel 2015, i suoi archivi personali attualmente conservati nell'Archivio fotografico della Cineteca di Bologna hanno rivelato tracce di oltre cinquanta film non-fiction finora sconosciuti da lui girati tra il 1905 e 1925, dai quali traspaiono nuovi aspetti della sua personalità affascinante e moderna. La pandemia e il lockdown hanno interrotto per due anni il lavoro di digitalizzazione e di inventario intrapreso su questa vasta collezione di fotografie e documenti e rimandato tutti i progetti; siamo così stati costretti a posporre l'importante presentazione che avevamo progettato.

Ma *Zohra* e Samama Chikli meritano un omaggio quest'anno. Ci concentreremo soprattutto sui film superstiti del 1922, tra i quali vi sono diversi documentari e cinegiornali recentemente identificati. L'autrice della sceneggiatura nonché protagonista di *Zohra* era la figlia di Samama Chikli, Haydée, all'epoca sedicenne. La sua apparizione nell'ultima inquadratura di *La Récolte de l'olive en Tunisie* (una pubblicità dell'olio d'oliva in cui è vestita

Les Ressources économiques de la France: la récolte de l'olive en Tunisie

da ragazza nomade) ha permesso di identificare questo film come un'opera di suo padre. La ricerca che conduce all'identificazione di un film è in molti casi ricca di emozioni e di momenti magici, e *Les Écoles de l'Alliance israélite universelle en Tunisie* e *Abd el-Kader* non hanno fatto eccezione.

Vorremmo ringraziare di cuore Djaouida e Paul Vaughan, Liliane Barda, Mohammed Challouf e Béatrice de Pastre (CNC AFF) per il loro sostegno e il loro aiuto. Un ringraziamento speciale a Manuela Padoan (Gaumont Pathé Archives).

Mariann Lewinsky
e Antonio Bigini

Born 150 years ago in Tunis in 1872, Albert Samama Chikli is known for having directed and produced Zohra *in 1922. This work is considered to be the first Tunisian fiction film, although it survives only in fragmentary form. Since we presented this elusive prince of pioneers at Il Cinema Ritrovato in 2015, traces of more than 50 as-yet unknown nonfiction films of Albert Samama Chikli, shot between 1905 and 1925, and new facets of his fascinatingly modern personality have been revealed by the contents of his personal archives, now in the Fototeca of the Cineteca di Bologna. The pandemic and the lockdowns have interrupted the processing of this large collection of photographs and documents for two years and delayed all our projects; we had to postpone our plans for a major presentation.*

But Zohra *and Samama Chikli deserve a celebratory homage this year. We mostly concentrate on the surviving films from 1922, several of them newly identified documentaries and newsreel items. The writer and star of* Zohra *was Samama Chikli's daughter Haydée, then aged 16. Her appearance in the final shot* of La Récolte de l'olive en Tunisie *allowed us to identify this film as a work of her father. (She does a publicity spot for olive oil, dressed as a Nomad girl.) The research leading to the identification of a film is often full of thrills and wonderful moments, this was also the case with Les* Écoles de l'Alliance israélite universelle en Tunisie *and* Abd el-Kader.

We would like to express our heartfelt thanks to Djaouida and Paul Vaughan, Liliane Barda, Mohammed Challouf and Béatrice de Pastre (CNC AFF) for their support and help. Special thanks go to Manuela Padoan (Gaumont Pathé Archives).

Mariann Lewinsky
and Antonio Bigini

ZOHRA

Tunisia, 1922
Regia: Albert Samama Chikli

▪ T. fr.: *L'Odyssée d'une jeune française en Tunisie*. Scen.: Haydée Chikly. F.: Albert Samama Chikli. Int.: Haydée Chikly (Zohra). Prod.: Albert Samama Chikli
▪ 35mm. L.: 189 m (frammento). D.: 8' a 20 f/s. Col. Didascalie francesi / *French*

intertitles ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée ▪ Restaurato da CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée a partire da un elemento della Cinémathèque française / *Restored by CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée from an element of La Cinémathèque française*

LES ÉCOLES DE L'ALLIANCE ISRAÉLITE UNIVERSELLE EN TUNISIE

Tunisia, [1922]
Regia: Albert Samama Chikli

▪ Prod.: Compagnie Universelle Cinématographique ▪ DCP. D.: 7'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*

LES RESSOURCES ÉCONOMIQUES DE LA FRANCE: LA RÉCOLTE DE L'OLIVE EN TUNISIE

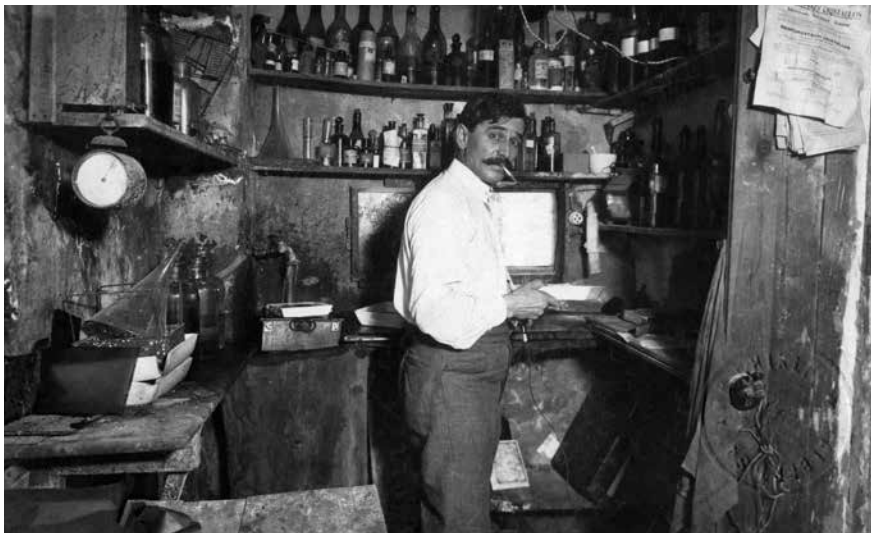
Tunisia, 1922
Regia: Albert Samama Chikli

▪ Int.: Haydée Chikly. Prod.: Compagnie Universelle Cinématographique ▪ DCP. D.: 5'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*

RÉCEPTION DE MILLERAND PAR LE BEY DE TUNIS

Francia, 1922

▪ [F.: Albert Samama Chikli]. Prod.: Journal Actualité ▪ DCP. D.: 1'. Bn



Albert Samama Chikli

FUNÉRAILLES DU BEY DE TUNIS EN NASR BEY

Francia, 1922

[F.: Albert Samama Chikli]. Prod.: Journal Actualité ▪ DCP. D.: 1'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*

CÉRÉMONIE À TUNIS [Muhammad VI Al-Habib Bey]

Francia, 1922

▪ [F.: Albert Samama Chikli]. Prod.: Journal Actualité ▪ DCP. D.: 20''. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*

OBSÈQUES DE MONSEIGNEUR COMBES

Francia, 1922

▪ [F.: Albert Samama Chikli]. Prod.: Journal Actualité ▪ DCP. D.: 1'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*

DAMAS, SYRIA. ABD EL-KADER, ÉMIR ARABE D'ALGERIE

Francia, 1912

▪ F.: Albert Samama Chikli. Prod.: Gaumont Journal ▪ DCP. D.: 18''. Bn

▪ Da: Gaumont Pathé Archives

CAPITOLO 5 / *CHAPTER 5*: NON FICTION 1922

KINO-PRAVDA, NO. 7

URSS, 1922 Regia: Dziga Vertov

▪ F.: Vasilij Bystrov. M.: Elizaveta Svilova. Prod.: VFKO ▪ 35mm. L.: 236 m. D.: 11' a 18 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ▪ Da: Österreichisches Filmmuseum

Tra il 1922 e il 1925 Dziga Vertov realizzò il cinegiornale *Kino-Pravda*, che letteralmente significa "cinema-verità" ma è soprattutto un riferimento alla "Pravda", il quotidiano di Lenin. Ciò che Vertov aveva in mente era esattamente un giornale su schermo o un quotidiano filmato. Uscirono in tutto ventitré numeri, ma con cadenza irregolare e senza un'ampia distribuzione. Tuttavia Vertov prese seriamente la produzione di *Kino-Pravda* e la usò per elaborare le proprie idee sul cinema e sul linguaggio cinematografico. Nella struttura e nello stile i primi numeri erano ancora simili ai cinegiornali che li avevano preceduti, ma nei numeri successivi *Kino-Pravda* iniziò a mostrare la sperimentazione e lo sviluppo di un nuovo linguaggio

attraverso l'uso di filmati preesistenti, la composizione, il ritmo e la grafica costruttivista delle didascalie. Nel numero 7, del quale si è conservato solo un frammento, queste tendenze non sono ancora molto presenti. Esso abbraccia un'ampia varietà di argomenti, dai temi politici come il processo di un socialista rivoluzionario agli sforzi collettivi per ricostruire il villaggio siberiano di Taseevo, distrutto da un incendio, e livellare il campo di volo di Chodynka, ma anche scene di svago nella località balneare di Tuapse e vedute di luoghi e monumenti stranieri come il mercato e la moschea di Kabul. Ventidue dei ventitré numeri di *Kino-Pravda* si sono conservati – alcuni solo in forma di frammenti – e sono accessibili online all'indirizzo vertov.filmmuseum.at.

Janneke van Dalen

Between 1922 and 1925, Dziga Vertov created the newsreel Kino-Pravda*, which literally translates as 'film-truth', but is primarily a reference to Lenin's daily newspaper "Pravda". A screen newspaper or a cinema daily was exactly what Vertov had in mind. Yet, a total of 23 issues appeared irregularly and were not widely distributed. Vertov did take the production of* Kino-Pravda *seriously and used it to develop his ideas on film and film language. The first issues were still similar to previous newsreels in structure and style, but throughout the later issues,* Kino-Pravda *begins to show experimentation and the development of another idiom in the use of existing footage, composition and rhythm, as well as the constructivist design of the intertitles. Issue No.7, of which only a fragment has survived, does not yet exhibit much of these tendencies. It covers a wide variety of topics, ranging from political subjects such as the trial of a socialist revolutionary, to the communal efforts of rebuilding the burned-down Siberian town of Taseevo and the leveling of the Khodynka airfield, as well as images of summer recreation at the seaside in Tuapse and views of foreign places and cultures such as the marketplace and the mosque of Kabul. Twenty-two of the 23 issues of* Kino-Pravda *have been preserved – some only as fragments – and are accessible online through vertov.filmmuseum.at.*

Janneke van Dalen

Kino-Pravda, No. 7

CHANGING HUES

Gran Bretagna, 1922

▪ Int.: Albert Jackson (l'artista innamorato), Jean Millar (la ragazza). Prod.: The London Press Exchange ▪ 35mm. L.: 153 m. D.: 6' a 22 f/s ▪ Col. (da un nitrato colorato a mano e a pochoir / *from a hand-coloured and stencil-coloured nitrate print*). Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: BFI National Archive

C'eravamo tanto colorati: *Changing Hues* è un film pubblicitario elaborato in forma narrativa in cui una ragazza che non può permettersi un vestito nuovo tinge quello vecchio con la tintura Twink. Il film inizia con il suo innamorato pittore che la ritrae e le chiede come mai vesta sempre di bianco o di grigio. Lei si guarda allo specchio ed esamina il proprio guardaroba trovando solo vestiti grigi. Uscita a fare acquisti con il fratellino e la sorellina, vede esposti in una vetrina Twink Dye e Sunlight Soap, entrambi prodotti dalla Lever Brothers. Segue le istruzioni e tinge di un rosa acceso un vestito grigio. Le ultime scene la vedono ballare con i bambini sulle note di una vecchia canzone scozzese, *Comin' Thro' the Rye*. Il film è colorato a mano e a pochoir con alcune sezioni variopinte con le cosiddette 'tinte jazz', che fluttuavano da un colore all'altro.

Bryony Dixon

A film to dye for. A dramatised advertising film, in which a girl who cannot afford a new dress transforms her old one with Twink dye. It begins with her artist lover asking why she is always in grey or white. She looks at herself in a mirror and examines her wardrobe. Finding nothing to wear but grey, she and her younger brother and sister go shopping, and come across a shop window displaying Twink Dye and Sunlight Soap, both products of Lever Brothers. She follows the instructions and dyes a grey dress a bright pink. The final scenes

see her dancing with the children to an old Scottish tune Comin' Thro' the Rye. *The film is hand- and stencil-coloured with some multi-coloured sections in what were called 'jazz tints', which fluctuated from one colour to the other.*

Bryony Dixon

DANCING GRACE. STUDIES OF MADAME LOPOKOVA

Gran Bretagna, 1922

▪ Int.: Lydia Lopokova. Prod.: Pathé Frères Cinema ▪ 35mm. L.: 26 m. D.: 1' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: BFI National Archive

Questo breve documentario è uno studio della ballerina Lydia Lopokova che danza indossando la crinolina. Il suo ballo è ripreso con tre diverse tecniche cinematografiche: la prima scena è in tempo reale, la seconda è ripetuta al rallentatore e la terza è una doppia esposizione inserita all'interno di una cornice.

Lydia Lopokova era nata nel 1891 in Russia e aveva studiato con Agrippina Vaganova all'Accademia imperiale di danza di San Pietroburgo. Entrò nei Balletti russi di Djagilev nel 1910, fece una tournée molto applaudita negli Stati Uniti e, ancora con i Balletti russi, apparve come prima ballerina accanto a Massine e Nižinskij. Disse Margot Fonteyn: "Nonostante fosse una ballerina *demi-caractère* poteva brillare anche nei ruoli puramente classici grazie alla solida tecnica, all'estrema leggerezza nei salti e alla sensibilità stilistica".

Lopokova era molto ammirata per la sua allegria esuberante e le sue doti comiche, sul palcoscenico come nella vita, ma Vanessa Bell, Duncan Grant e gran parte del gruppo di Bloomsbury si irritarono quando uno di loro, il brillante economista John Maynard Keynes, si innamorò della ballerina nel 1921 e la sposò nel 1925. Lydia Lopokova interpretò il suo ultimo ruolo nel 1933 per il nuovo Vic-Wells Ballet. Fu molto impegnata nella fondazione del Cambridge Arts Theatre e contribuì alla nascita in Gran Bretagna di una compagnia di balletto nazionale.

Karl Wratschko

This short documentary is a study of the ballerina Lydia Lopokova dancing in a crinoline dress. Her dancing style is captured via three different cinematic techniques: first in real time, followed by a repeat in slow-motion and finally in double exposure within a picture frame. Lydia Lopokova was born 1891 in Russia and trained by Agrippina Vaganova at the Imperial Ballet School in St. Petersburg. She joined the Ballets Russes of Diaghilev in 1910, toured to much acclaim in the US and, again with the Ballets Russes, appeared as principal dancer alongside Massine and Nijinsky. According to Margot Fonteyn: "Although a demi-caractère *dancer, she could also shine in the purely classical roles because of her strong technique, extreme lightness in jumping, and stylistic sensitivity." Lopokova was much admired for her exuberant gaiety and comic gifts, both on and off stage, but Vanessa Bell, Duncan Grant and most of the Bloomsbury Group were upset when one of their circle, brilliant economist John Maynard Keynes, fell in love with the dancer in 1921. They got married in 1925. Lydia Lopokova created her last ballet role in 1933 for the new Vic-Wells ballet. She was much involved in founding the Cambridge Arts Theatre and helping a national English ballet company to come into being.*

Karl Wratschko

SECRETS OF A WORLD INDUSTRY – THE MAKING OF CINEMATOGRAPH FILM

Gran Bretagna, 1922

▪ Prod.: Walturdaw Company ▪ 35mm. L.: 147 m. D.: 6'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: BFI National Archive

Questo film didattico inizia con la seguente didascalia: "Per il pubblico l'arte del Cinematografo è un mistero ed evoca la magia, ma è un procedimento scientifico che comporta vaste conoscenze e duro lavoro. Per inciso, è una delle prime industrie mondiali". I film sul 'procedimento segreto' della produzione delle pellicole sono affascinanti e ancora oggi rivelatori. L'animazione austriaca *Ideale Filmerzeugung* (ca. 1913), proiettata al Cinema Ritrovato nel 2013, è un gioiello cinematografico, così come *A Movie Trip Through Filmland* (film sulla produzione della pellicola alla Kodak), visto al festival lo scorso anno. Quest'anno ampliamo la nostra offerta ed entriamo in un laboratorio cinematografico britannico. *Secrets of a World Industry – The Making of Cinematograph Film* mostra la fabbricazione di una pellicola cinematografica: perforazione, sviluppo, asciugatura, stampa, calibrazione, taglio e inserimento nei contenitori. È una rarissima occasione per dare un'occhiata all'interno di un laboratorio cinematografico degli anni Venti con tutte le attrezzature, le persone e i procedimenti che servivano a produrre e consegnare le stampe cinematografiche alle case di produzione.

Bryony Dixon e Karl Wratschko

This educational film starts with the following intertitles: "To the general public the Cinematographer's art is a mystery, and suggests magic yet it is a scientific process involving wide knowledge and hard work. Incidentally it is one of the first industries in the world." Films about the 'hidden process' of filmmaking are fascinating and even today an eye-opener. The Austrian animation Ideale Filmerzeugung *(c. 1913), screened at Il Cinema Ritrovato 2013, is a cinematic treasure, followed by last year's* A Movie Trip Through Filmland *(a film about the production of film material at Kodak). This year we expand our portfolio and head into a British film lab.* Secrets of a World Industry – The Making of Cinematograph

Film *shows the manufacture of film, including perforating, developing, drying, printing, grading, cutting and packing. It is a very rare look inside a film laboratory of the 1920s giving us a glimpse of the machines, people and processes that went into making and delivering the film prints to the film companies.*

Bryony Dixon and Karl Wratschko

Newsreels

Gli anni Venti furono un'età dell'oro per il cinema, ma non per il mondo. Nel 1922 infuriava la guerra civile irlandese, il grande incendio di Smirne pose fine alla guerra greco-turca e a tremila anni di presenza greca in Anatolia e il fascismo iniziò la sua ascesa al potere in Europa. L'*Éclair Journal* n. 26 contiene alcune belle immagini di Walther Rathenau, l'eminente statista, industriale e scrittore tedesco assassinato il 24 giugno 1922 da membri della formazione segreta di estrema destra Organisation Consul. Il loro piano per provocare una guerra civile e instaurare un regime autoritario fallì; il delitto ebbe l'effetto di rafforzare temporaneamente la democrazia di Weimar. In Italia, tuttavia, i fascisti ebbero successo: nell'ottobre del 1922 Vittorio Emanuele III nominò Mussolini primo ministro. Il filmato della Marcia su Roma proviene dagli archivi Gaumont Pathé, e come molti materiali della nostra selezione reca l'indicazione NU, "non utilizzato", o scene scartate. La qualità visiva di questi 'scarti' è eccellente e il montaggio grezzo accresce la loro immediatezza, ma ovviamente non ci sono didascalie.

Mariann Lewinsky

The 1920s were a golden age of cinema, but not of the world. In 1922 civil war was raging in Ireland, while the Greek-Turkish conflict and 3,000 years of Greek settlements in Asia Minor ended in the Great Fire of Smyrna – and rightwing fascism started its rise to power in Europe. The Éclair Journal *no. 26 contains a few beautiful shots of Walther Rathenau, the eminent German statesman, industrialist and writer who was murdered by members of the secret ultra-right Organisation Consul, on 24 June 1922. Their plan to provoke a civil war and to establish an authoritarian regime failed; their crime had the effect of strengthening the Weimar democracy, for the time being. In Italy however, the fascists succeeded; in October 1922, Vittorio Emanuele III appointed Mussolini prime minister. The footage of the March on Rome comes from Gaumont Pathé Archives, and like much of the footage in our selection it is marked as NU, "not used", or outtakes. The visual quality of the outtakes is excellent, and the rough editing enhances their immediacy, but there are of course no intertitles.*

Mariann Lewinsky

LA MARCHE SUR ROME

Francia, 1922

▪ Prod.: Journal Actualité ▪ DCP. D.: 1'
▪ Da: Gaumont Pathé Archives

APOTHÉOSE FASCISTE

Francia, 1922

▪ Prod.: Journal Actualité ▪ DCP. D.: 1'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*
▪ Da: Gaumont Pathé Archives

MANIFESTATION DES FASCISTES DÉFILÉ DEVANT LE ROI

Francia, 1922

▪ Prod.: Journal Actualité ▪ DCP. D.: 1'. Bn
▪ Da: Gaumont Pathé Archives

IRLANDE. LA BATAILLE AUTOUR DU PALAIS DE JUSTICE DE DUBLIN

Francia, 1922

▪ Prod.: Journal Actualité ▪ DCP. D.: 1'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*
▪ Da: Gaumont Pathé Archives

LA TURQUIE

Francia, 1922

▪ Prod.: Journal Actualité ▪ DCP. D.: 10'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles*
▪ Da: Gaumont Pathé Archives

ASIE MINEURE. UN FORMIDABLE INCENDIE DÉTRUIT LES DEUX TIERS DE SMYRNE

Francia, 1922

▪ Prod.: Journal Actualité ▪ DCP. D. 1'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*
▪ Da: Gaumont Pathé Archives

GANDHI

Francia, 1922

▪ Prod.: Journal Actualité ▪ DCP. D.: 3'. Bn
▪ Da: Gaumont Pathé Archives

ENGELSCH-INDIË, NO. 1

USA, 1922

▪ Prod.: Universal Film ▪ 35mm. L.: 179 m. D: 9' a 18 f/s. Bn e Desmetcolor. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*
▪ Da: EYE Filmmuseum ▪ Restaurato da EYE Filmmuseum presso il laboratorio Haghefilm / *Restored by EYE Filmmuseum at Haghefilm laboratory*

ÉCLAIR-JOURNAL. LES NOUVELLES DU MONDE ENTIER, NO. 26

Francia, 1922

▪ Prod.: Éclair ▪ 35mm. L.: 190 m. D.: 9' a 18 f/s. Bn e Desmetcolor. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: EYE Filmmuseum ▪ Restaurato da EYE Filmmuseum presso il laboratorio Haghefilm / *Restored by EYE Filmmuseum at Haghefilm laboratory*

I FIORI AVVELENATI DI VICTORIN-HIPPOLYTE JASSET

The Poisoned Flowers of Victorin-Hippolyte Jasset

Programma a cura di / *Programme curated by* **Émilie Cauquy**, **Hiroshi Komatsu** e **Mariann Lewinsky**

Note di / *Notes by* **Bernard Benoliel**, **Émilie Cauquy**, **Hiroshi Komatsu** e **Mariann Lewinsky**

"Anche quando ha voluto imitare il vecchio mondo, la natura (o il teatro), il cinema ha prodotto dei fantasmi. Copiando la terra mostrava il sole"
Paul Éluard, prefazione in Nicole Vedrès,
Images du cinéma français, 1945

"Più che conoscerlo lo indoviniamo", dice Henri Langlois, mentre per Francis Lacassin è "il genio della lampada" e per Georges Sadoul "una traccia semicancellata". Una buona parte dell'opera di Jasset resta invisibile, destino fatale legato alla disastrosa conservazione dei film prodotti da Éclair nella sua prima fase di attività (1908-1918). Nel 1937 Langlois, a nome della Cinémathèque française, fondata un anno prima, acquisisce un lotto di materiali della società fallita nell'aprile 1920: quasi 1000 copie positive e 1700 negativi destinati al macero sono così salvati in extremis, ma vengono consegnati in modo discontinuo e alla rinfusa, ponendo un enorme problema di identificazione e acquisizione in un momento in cui bisogna scegliere rapidamente. Per mancanza di mezzi (30.000 franchi), è impossibile acquisire tutto il lotto. Langlois tornerà spesso su questo tragico episodio per descrivere l'archivista impegnato nella perpetua missione di salvare un'arte in pericolo.

Per Langlois Éclair significa Victorin Jasset, mitico cineasta prematuramente scomparso nel 1913. La sua carriera folgorante svela molteplici talenti ed è la rappresentazione per eccellenza della labile e affascinante linea di confine tra le arti sceniche e il cinema degli albori. Jasset fu pittore, disegnatore, litografo cartellonista, creatore di costumi e di scenografie (primo disegnatore della maison Landolf), regista di pantomime, capo comparse, sceneggiatore, regista cinematografico (per Gaumont con Alice Guy nel 1905-1906, poi per Pathé, Eclipse, Lux) e infine direttore artistico di produzione per Éclair. Fu quindi un pioniere, un abile autore di opere insolite, eterodosse, un inventore dell'avventura al femminile con la trionfante Josette Andriot e più in generale del film d'azione urbano codificato, del genere poliziesco e del serial che con lui passò dalla carta stampata alla pellicola assicurandosi la fedeltà di un pubblico ancora volubile. I lettori divennero spettatori. Come scrive Nicole Vedrès, che nel 1945 inserisce *Balaoo* tra le sue *Images du cinéma français* e così facendo scolpisce il nome di Jasset sul muro degli Indimenticabili: "Tutto ciò che il teatro – o almeno un teatro autentico –, il romanzo e perfino la pittura gli negavano, il pubblico è venuto a chiederlo al cinema. Gli avevano offerto l'assurdo e il burlesco. Quasi subito ha avuto bisogno di sangue, orrore e vera morte. […] Era un genere di crimine poco spettacolare e quasi quotidiano, erano cadaveri credibili, disgrazie possibilissime, condanne a morte, esecuzioni capitali. Saziavano l'uomo che si ferma per strada quando scorge un incidente".

Émilie Cauquy

"Even when trying to imitate the ancient world, nature, or theatre, cinema produced phantoms. Copying the Earth, it revealed the sun"
Paul Éluard, foreword in Nicole Vedrès,
Images du cinéma français*, 1945*

"We sense him more than we know him", said Henri Langlois, while Francis Lacassin described it as "the genie of the lamp" and for George Sadoul he was "a half-erased trace". Much of Jasset's work remains unseeable, an ill-fated destiny linked to the dire state of conservation of Éclair Studio's early production in the period 1908 to 1918. In 1937 Langlois, on behalf of the then one-year-old Cinémathèque française, gained access to a consignment of the studio's negatives following its bankruptcy in April 1920. Almost 1.000 prints and 1.700 negatives were salvaged in extremis, and despite masterful negotiation, the materials were unfortunately delivered piecemeal in loose packages, seriously hampering identification and acquisition, leaving less time for selection. Lacking the funds for the 30,000-franc price tag, Langlois was unable to acquire the whole consignment. He often cited this tragic episode to depict the perpetual quest of the archivist's mission to rescue endangered artwork.

For Langlois, Éclair was Victorin Jasset, the mythical filmmaker, who died prematurely in 1913. His dazzling career revealed multiple talents and clearly represents the fragile and fascinating frontier between the theatrical arts and early cinema. Jasset was a painter, a designer, a poster lithographer, a creator of costumes and sets (he was Landolf's first designer), a pantomime director, an extras manager, a scriptwriter, a film director (for Gaumont with Alice Guy from 1905 to 1906, then for Pathé, Eclipse and Lux), and finally, an artistic production director for Éclair. He was a pioneer with excellent people around him, a slick creator of quirky, unorthodox work, inventor of the female adventure film with the glorious Josette Andriot, and more generally of the codified urban action movie, the police genre and the serial format, which migrated from newspaper to film, a fidelity ring for a still-fickle audience. Readers became spectators. As Nicole Vedrès wrote in her critique of Balaoo *(*Images du cinéma français*, 1945), thus inscribing Jasset in the roll call of the unforgettable: "Everything that the theatre missed – authentic theatre, at least – everything that the novel missed, and even painting, the public would demand of cinema. It had had the absurd and it had had the burlesque. Blood, horror and real death had to follow in short order… The crimes were hardly spectacular, almost quotidian in fact: credible corpses, convincing misfortunes, death sentences, executions. They satisfied the kind of man who stops to observe an accident in the street."*

Émilie Cauquy

CAPITOLO 1: PRIMO MAESTRO DEL POLIZIESCO PULP
CHAPTER 1: FIRST MASTER OF PULP CRIME FICTION

Victorin Jasset dovrebbe essere nominato santo patrono degli storici del cinema per il suo *Étude sur la mise en scène en cinématographie*, che uscì a puntate nell'ottobre e nel novembre del 1911 nel "Ciné-Journal" (nn. 165-170). Chiunque si interessi al cinema prima della Grande guerra dovrebbe conoscere questo testo straordinario in cui un addetto ai lavori estremamente informato descrive succintamente le caratteristiche della produzione Pathé, l'ascesa del film italiano in costume, l'esaurirsi della *féerie* nonché le particolari attrattive (e i principi di fondo) delle commedie Vitagraph e delle scene comiche Gaumont. Jasset dedica solo un breve paragrafo alla società Éclair, dove la produzione cinematografica ebbe veramente inizio dopo il suo arrivo, nel 1908, ma evidenzia i propri fondamentali contributi al cinema: "La nuova compagnia […] introdusse nel cinema le storie poliziesche e divenne famosa per *Nick Carter*; fu la prima a inaugurare i film a serie, ossia ad appassionare gli spettatori facendo apparire lo stesso attore in un film dopo l'altro, obbligando così il pubblico a chiedere l'episodio successivo". Va specificato che i primi "film a serie" di Jasset erano *one-reeler* con storie complete, come i *dime novel*, non storie narrate in più episodi come i *roman feuilleton*.

Aver introdotto i thriller polizieschi, le prime grandi star e i film a serie non è cosa da poco. Ma allora perché Victorin Jasset è così poco conosciuto? Probabilmente perché fece film nel momento sbagliato, dato che quelli compresi tra il 1908 e il 1913 sono gli anni più sottovalutati della storia del cinema. E poi morì troppo presto, come Nino Oxilia. Peggio ancora, le sue opere migliori rientravano nel genere del film 'pulp' e delle storie d'appendice e non ambivano a trasformare il cinema in una forma d'arte elevata (scorciatoia per essere riconosciuti come grandi registi). La sua produzione non è omogenea, ma basta guardare film come *Un Cri dans la nuit* per scoprire un maestro del montaggio, della tensione elettrizzante e dell'ironia.

Mariann Lewinsky

Victorin Jasset should be named patron saint of film historians for his Étude sur la mise en scène en cinématographie *which was published in several instalments in October and November 1911 in the "Ciné-Journal" (Nos. 165-170). Everyone interested in cinema before the Great War should become familiar with this unique text, written by an informed insider who succinctly describes the characteristics of the Pathé production, the rise of the Italian costume drama, the petering out of the* féerie *and the particular attractions (and underlying principles) of Vitagraph comedies and Gaumont comic scenes. He writes only one short paragraph on the Éclair company, where film production really started after his arrival in 1908, but points out his own crucial contributions to cinema: "The new company… introduced crime stories to cinema, and became famous for* Nick Carter*; it was the first to launch series and to use the concept to get patrons hooked by having an actor appearing film after film, thus forcing the public to ask for the next episode." To be precise, Jasset's early* film de série *were one-reelers with complete stories, like the dime novels, not stories told in several episodes like* romans feuilletons.

To have introduced crime thrillers, film stars and series is no small. Why then is Victorin Jasset so little known? Probably because he made films in the wrong moment; 1908-1913 being the most underrated years of film history, and he died too early, like Nino Oxilia. Worse, he created his best works in the genre of pulp fiction films, with no ambition to change cinema into an elevated art form (the shortcut to recognition as a great director). His production is uneven, but watch works such as Un Cri dans la nuit *and you will discover a master of editing, thrilling tension and tongue-in-cheek entertainment.*

Mariann Lewinsky

NICK CARTER, LE ROI DES DÉTECTIVES – ÉPISODE 1: LE GUÊT-APENS

Francia, 1908
Regia: Victorin-Hippolyte Jasset

▪ Scen.: Georges Hatot, Victorin-Hippolyte Jasset. F.: Raymond Agnel. Scgf.: Colas. Int.: Pierre Bressol (Nick Carter), Gilbert Dalleu. Prod.: Éclair ▪ 35mm. L.: 167 m. D.: 8' a 18 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

UN CRI DANS LA NUIT

Francia, 1911
Regia: Victorin-Hippolyte Jasset

▪ Scen.: Victorin-Hippolyte Jasset. F.: Ravet. Int.: Charles Krauss, André Liabel, Paul Guiché, Marcel Vibert, Marise Dauvray, Cécile Guyon. Prod.: Éclair
▪ 35mm. L.: 217 m. D.: 12' a 18 f/s. Bn. Didascalie spagnole / *Spanish intertitles*
▪ Da: Národní filmový archiv

Riproduzione fotochimica effettuata da Národní filmový archiv presso i laboratori Barrandov Film Labs, a partire da una copia nitrato vintage non più disponibile / *Photochemical reproduction made by Národní filmový archiv at Barrandov Film Labs, from a vintage nitrate print no longer available*

NICK CARTER – LE MYSTÈRE DU LIT BLANC

Francia, 1911
Regia: Victorin-Hippolyte Jasset

▪ Scen.: Victorin-Hippolyte Jasset. Int.: Pierre Bressol (Nick Carter). Prod.: Éclair
▪ 35mm. L.: 307 m (l. orig.: 308 m). D.: 17' a 17 f/s. Col. (da un nitrato imbibito / *from a tinted nitrate print*). Didascalie spagnole / *Spanish intertitles*
▪ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

CAPITOLO 2: ZIGOMAR, UN GENIO DEL MALE
CHAPTER 2: ZIGOMAR, A GENIUS OF EVIL

Il feuilleton d'avventura di Léon Sazie *Zigomar* apparve sul quotidiano parigino "Le Matin" dal 7 dicembre 1909 al 22 maggio 1910 e fu poi ripubblicato in fascicoli dall'editore Ferenczi con le accattivanti copertine di Georges Vallée. Con la sua comparsa ogni mercoledì nelle edicole, *Zigomar* di Sazie divenne uno dei feuilleton più popolari dell'epoca, e il suo successo portò alla pubblicazione di serie simili, come *Fantômas* di Marcel Allain e Pierre Souvestre.

Sensibile al successo di *Zigomar*, Éclair decise di adattare sullo schermo il lungo feuilleton composto da ben ventitré fascicoli. Sin dall'inizio *Zigomar* fu pensato come una trilogia. Victorin Jasset, direttore artistico di Éclair, puntava ovviamente a un equivalente cinematografico del famoso feuilleton. Era un progetto audace. A proposito della difficoltà di adattare al cinema un romanzo d'appendice, Jasset scrisse che "i mezzi del feuilleton e della cinematografia teatrale sono assolutamente opposti. Il romanzo dice tutto, spiega tutto e non rifugge dalla lunghezza. Il cinema deve, senza ricorrere alle parole, farsi capire con il semplice spettacolo dei fatti e non insistere mai, poiché lo spettatore è messo davanti al film come un curioso davanti a un fatto di cronaca, all'angolo della strada" ("Ciné-Journal", 5 agosto 1911). Pertanto la trama doveva essere quanto più possibile semplice e il piacere visivo era della massima importanza. L'evoluzione psicologica dei personaggi è scarsa e gli spettatori assistono come semplici passanti ad azioni incredibili e audaci. Così la storia creata da Léon Sazie fu ridotta a quasi nulla, se ci si perdona l'esagerazione. Nel primo *Zigomar* il bandito rapisce la giovane e affascinante Riri-la-Jolie e Paulin Broquet si batte con lui per salvarla. Trattandosi di un semplice pretesto per il piacere visivo, l'attenzione dello spettatore si concentra sull'azione e sulla magnifica messa in scena di ogni capitolo.

Zigomar contre Nick Carter

In Francia il primo film *Zigomar* uscì il 14 settembre 1911 a Parigi e circa un mese dopo in provincia. Sembra però che le copie per i mercati esteri fossero state spedite prima. "Ciné-Journal" riferisce che nel mese di agosto *Zigomar* fu proiettato alla stampa in Russia, dove fu apprezzato per le splendide coreografie delle scene di danza ("Ciné-Journal", 19 agosto

1911). Ma fu nella storia del cinema giapponese che *Zigomar* lasciò un'impronta particolarmente profonda. Il primo *Zigomar* uscì nel novembre 1911 a Tokyo. Fu un grande successo. Dalla trilogia furono tratti molti romanzi, e due compagnie cinematografiche giapponesi girarono i loro propri *Zigomar*. Temendo le conseguenze sociali di questi film, la polizia giapponese mise al bando gli *Zigomar* nell'ottobre del 1912. Va notato che a quanto pare il decreto non fu efficace, perché i film continuarono a essere proiettati in tutto il Giappone senza menzionarne il titolo. Il terzo *Zigomar – Zigomar, peau d'anguille* – circolò quindi con il titolo giapponese *Il trionfo del detective*.

Il National Film Archive of Japan possiede tre diverse copie di *Zigomar*. Tra queste, quella appartenente alla collezione di Yukinobu Toba conserva la versione più completa del primo *Zigomar*, in particolare contiene scene importanti come quella della danza dei fuochi fatui al Moulin Rouge, molto apprezzata nel 1911. L'esibizione della ballerina Esmée riecheggia con i suoi effetti di luce le danze di Loïe Fuller. Scene oniriche come questa donano al film una qualità fantastica.

Hiroshi Komatsu

Léon Sazie's adventure serial Zigomar *appeared in Parisian newspaper "Le Matin" from 7 December 1909 to 22 May 1910. After this daily publication, it was also published as a brochure by the publisher Ferenczi, with catchy cover art drawn by Georges Vallée. Appearing every Wednesday at the newsstand, Sazie's* Zigomar *became one of the most popular serials of this period and this popularity caused the appearance of the similar picaresque serials such as* Fantômas *by Marcel Allain and Pierre Souvestre.*

With an eye on its success, Éclair planned to adapt this long serial – 23 brochures in total – in cinematic form. Right from the start, Zigomar *was planned as a trilogy. Victorin Jasset, the artistic director of Éclair, obviously aimed to achieve a cinematic equivalent to the popular serial story. It was an audacious project. Discussing the difficulty of adapting a serial novel for the cinema, he wrote that "the means of the serial novel and those of theatrical cinematography are absolutely opposed. The novel says everything, explains everything and does not shy away from length. The cinema must, without having recourse to words, make itself understood by the simple spectacle of the facts and never insist, the spectator being placed in front of the film like a curious person in front of a news item, at the corner of the street." ("Ciné-Journal", 5 August 1911) Therefore the storyline had to be made as simple as possible and visual pleasure was of the utmost importance. The psychological developments of the characters are scarce and the spectators witness the unbelievable and bold actions as if they are bystander witnesses. Accordingly, the story created by Léon Sazie was reduced to nearly nothing – if one forgives the exaggeration. In the first* Zigomar*, the bandit kidnaps Riri-la-Jolie, a charming young girl, and Paulin Broquet fights Zigomar in order to save her. Because this is a simple pretext for visual pleasure, the spectator's concern focuses on the action and the strikingly beautiful mise en scène in each episode.*

The first Zigomar *film was released on 14 September 1911 in Paris and about one month later in provincial cities in France. However, Éclair seems to have shipped the prints earlier to the foreign markets. "Ciné-Journal" reports that* Zigomar *was shown at a press screening in August in Russia and the audience praised the beautifully choreographed dance scenes ("Ciné-Journal", 19 August, 1911). However,* Zigomar *left especially deep footprints in Japanese film history. The first* Zigomar *was released in November 1911 in Tokyo. It was a big hit. The trilogy was adapted into many novels. Also two film companies made their own Japanese* Zigomar *films. Fearing its impact on society, Japanese police banned* Zigomar *films in October 1912. It is interesting to see that, even after this decision, the first and second* Zigomar *films seem to be shown without mentioning the name of Zigomar everywhere in Japan. The third* Zigomar – Zigomar, peau d'anguille – *was therefore shown under the Japanese title of* The Triumph of the Detective.

The National Film Archive of Japan owns three different Zigomar *prints. Among them the print from Yukinobu Toba's collection keeps the most integral version of the first* Zigomar. *Particu-*

larly it contains such important scenes as the dance of the will-o'-the-wisps at the Moulin Rouge, which was so much praised in 1911. This performance by the dancer Esmée has an echo of Loïe Fuller's dances with its lighting effects. Such dreamlike scenes give this film a fantastic quality.

Hiroshi Komatsu

ZIGOMAR, ROI DES VOLEURS

Francia, 1911
Regia: Victorin-Hippolyte Jasset

▪ Sog.: dal romanzo *Zigomar* (1910) di Léon Sazie. Scen.: Victorin-Hippolyte Jasset. F.: Lucien Andriot. Int.: Alexandre Arquillière (Zigomar), André Liabel (Paulin Broquet), Josette Andriot (Riri-la-Jolie), Esmée, Jacques Faure, Paul Guidé. Prod.: Éclair ▪ 35mm. L.: 1095 m. D.: 53' a 18 f/s. Col. (da un nitrato imbibito / *from a tinted nitrate print*). Didascalie inglesi con sottotitoli giapponesi / *English intertitles with Japanese subtitles* ▪ Da: National Film Archive of Japan (Toba Collection)

ZIGOMAR CONTRE NICK CARTER

Francia, 1912
Regia: Victorin-Hippolyte Jasset

▪ Scen.: Victorin-Hippolyte Jasset. F.: Lucien Andriot. Int.: Alexandre-Charles Arquillières (Zigomar), Charles Krauss (Nick Carter), André Liabel (Paulin Broquet), Olga Demidova (Olga Leontieva), Josette Andriot (La Rosaria). Prod.: Éclair ▪ 35mm. L.: 921 m. D.: 51' a 18 f/s. Copia in bianco e nero con vere imbibizioni / *B&W print with real tinting.* Didascalie tedesche / *German intertitles* ▪ Da: Národní filmový archiv ▪Questo restauro del 1981 del Národní filmový archiv in collaborazione con l'istituto di ricerca Vuzort rappresenta uno dei primi tentativi del NFA di usare la tecnica d'imbibizione d'epoca / *This print established in 1981 by Národní filmový archiv in collaboration with the research institute Vuzort shows an early experiment of the NFA using original tinting*

Ep.: 1. ***Zigomar ressuscite!*** / 2. ***Les Deux Zigomars!*** / 3. ***Face à face!*** / 4. ***La Fin de Zigomar!***

ZIGOMAR, PEAU D'ANGUILLE

Francia, 1913
Regia: Victorin-Hippolyte Jasset

▪ Sog.: dal romanzo *Zigomar* (1910) di Léon Sazie. Scen.: Victorin-Hippolyte Jasset. F.: Ravet. Int.: Alexandre Arquillière (Zigomar), André Liabel (Paulin Broquet), Josette Andriot (La Rosaria), Attilio Maffei (l'aviatore), Paul Guidé, Émile Keppens, Henri Gouget, Camille Bardou, Édouard Pinto, Marise Dauvray. Prod.: Éclair ▪ 35mm. L.: 857 m. D.: 47' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: BFI – National Archive

Ep.: 1. ***La Résurrection de Zigomar*** / 2. ***L'Éléphant cambrioleur*** / 3. ***Le Brigand de l'air***

CAPITOLO 3: L'OSSESSIONE DELL'AUTENTICITÀ, O L'ARTE DEI COSTUMI IN JASSET
CHAPTER 3: THE OBSESSION WITH AUTHENTICITY, OR THE ART OF COSTUME IN JASSET'S FILMS

"Era una persona molto competente, aveva un bagaglio di conoscenze. […] Era capace di fare delle scenografie con nulla. Quando drappeggiava una stoffa su una donna era spettacolare. Ma quando bisognava far recitare gli attori spariva. Ci completavamo a vicenda meravigliosamente. Io capivo i meccanismi della recitazione, lui aveva idee straordinarie quando si trattava di vestire qualcuno o di decorare qualcosa: era il suo mestiere. Jasset aveva fatto cose incredibili: i modelli per *Vercingétorix* erano splendidi, veri capolavori in miniatura. Quello spettacolo è stato una rivelazione per tutti. E se aveste visto le sue sfilate, i suoi allestimenti: quando aveva scritto quella pantomima sapeva benissimo cosa andava fatto. 1180 persone in scena. […] Jasset, per deformazione professionale, aveva una chiara visione della decorazione, dei costumi, delle rievocazioni, era incredibile."

Ricordi di Georges Hatot raccolti dalla Commission de Recherche Historique, sotto la direzione di Henri Langlois, 15 marzo 1948 (archivi della Cinémathèque française).

Si cita spesso l'inconsapevole verismo documentario delle prime vedute. Nel 1910 Jasset si pone come un pioniere del naturalismo alternando scenari naturali e ricostruzioni in teatro di posa, imponendo una grammatica delle inquadrature (inserti di primi piani) e dei movimenti di macchina (carrellata laterale ideata da Hatot), ma anche curando i costumi e ponendo il tutto al servizio dell'intensità del film, insieme raffinato e popolare. La prima calzamaglia nera del cinema appartiene a Protéa, e sullo schermo è l'abito che fa l'individuo, che lo codifica: lo stesso vale per il mantello di Morgan il Pirata o per i piedi nudi delle gitane in *La Fleur empoisonnée*. Negli *Zigomar* Jasset non esita a mostrare il trucco e il travestimento in tempo reale, sotto l'occhio della macchina da presa, aprendo la strada a geniali trasformisti come Lon Chaney. In lui non ci sono escamotage o ellissi, Jasset ha cura di segnalare botole e pareti girevoli, e il vecchio trucco dell'animazione fotogramma per fotogramma

Balaoo

gli permette di citare affettuosamente la bisca clandestina e i passi che appaiono come per magia sul soffitto in Méliès. Balaoo è invece presentato tale e quale, come una scimmia vestita da uomo, e questo è un intelligente contributo alla sua originalità. Così recita il necrologio di Jasset del 27 giugno 1913: "ma là dove Jasset trovò il suo più grande successo fu nella composizione dei costumi teatrali. Lì la sua conoscenza impeccabile degli stili storici, la sua ricchezza d'invenzione, la sua fantasia rigogliosa trovarono un campo degno di loro".

Émilie Cauquy

"He was a knowledgeable man, with credentials… He'd make you a set decoration out of nothing. When he dressed a woman, it was sheer elegance. But when it came to getting the actors to perform, that wasn't for him. We complemented each other admirably. For my part, I understood about performance, and he had extraordinary imagination for dressing a person or decorating something: that was his calling. Jasset had done amazing things: the Vercingétorix *models, they were splendid, veritable masterpieces. That spectacle was a revelation for everyone. And if you'd seen his fashion shows, his mise-en-scène. When he wrote that pantomime he had a clear idea of what to do. There were 1,180 people on the set… Jasset, by dint of his professional experience, knew about decoration, costumes, re-enactments, he was terrific."*

Recollections of Georges Hatot collected by the Commission de Recherche Historique, under the direction of Henri Langlois, 15 March 1948 (Cinémathèque française archives)

Documentary realism is often evoked, unselfconsciously, from the first images. In 1910, Jasset was seen as a naturalist pioneer, alternating authentic exterior locations with studio sets, imposing a syntax of shots (eg inserts of closeup shots) and camera movements (eg the tracking shot developed by Hatot) and also paying equally close attention to

the costumes; all this helped to provide a vivid intensity to the films, at once popular and subtle. Cinema's first black leotard belonged to Protéa, and it is the clothes that fashion the individual on the screen, which codifies them, like Morgan the Pirate's cape or the bare feet of the gypsies in La Fleur empoisonnée. *In the* Zigomar *serial, Jasset unflinchingly shows the makeup and disguises in real time, in front of the camera, opening the way for the likes of Lon Chaney, and other geniuses of transformation. With Jasset, there was no sleight of hand or ellipsis, he took care to signal trap doors and moving walls; by drawing on the old stop-motion trick, he could gently suggest the clandestine gambling den and the footsteps on the ceiling appearing seemingly by magic in Méliès's works. Conversely, Balaoo appears as it is, in its natural form, a monkey dressed up as a man, which deftly contributes to its originality. His obituary on 27 June 1913 read "where Jasset found his greatest success was in creating costumes for the theatre. This was where his impeccable knowledge of historical styles, his wealth of invention, his abundant inventiveness found a fitting home."*

Émilie Cauquy

LE JOUEUR
Francia, 1909
Regia: Victorin-Hippolyte Jasset

▪ Int.: André Volbert, Henri Gouget. Prod.: Éclair ▪ 35mm. L.: 182 m (incompleto). D.: 9' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée (collezione Conseil Départmental de la Charente)

LA FLEUR EMPOISONNÉE
Francia, 1909
Regia: Victorin-Hippolyte Jasset

▪ T. int.: *The Poisoned Flower*. Int.: Louise Colliney. Prod.: Éclair ▪ 35mm. L.: 214 m. D.: 10' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

MORGAN LE PIRATE – LA CAGE
Francia, 1910
Regia: Victorin-Hippolyte Jasset

▪ Int.: Jean Marié de L'Isle (il pirata Morgan) ▪ 35mm. L.: 112 m. D.: 5' a 18 f/s. Col. Didascalie spagnole / *Spanish intertitles* ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

BALAOO
Francia, 1913
Regia: Victorin-Hippolyte Jasset

▪ T. int.: *Balaoo the Demon Baboon*. Sog.: dal romanzo omonimo (1911) di Gaston Leroux. Scen.: Victorin-Hippolyte Jasset. F.: Lucien Andriot. Int.: Lucien Bataille (Balaoo), Camille Bardou (Hubert Wolf, il bracconiere), Henri Gouget (il professor Coriolis), Madeleine Grandjea (Madeleine, la figlia di Corialis). Prod.: Éclair ▪ 35mm. L.: 504 m. D.: 24' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

CAPITOLO 4: IN TUNISIA
CHAPTER 4: IN TUNISIA

Jacques Deslandes e Francis Lacassin, entrambi studiosi meticolosi, indicano nella loro filmografia del 1975 che Georges Hatot e Victorin Jasset girarono sette film in Tunisia nei primi mesi del 1910. I registi ci andarono per la luce, che nel 1910 rappresentava ancora un problema, e per il colore locale fornito da luoghi pittoreschi e dall'abbigliamento delle popolazioni autoctone. Di questi sette film sembra che solo *Dans les ruines de Carthage* sia sopravvissuto in una copia completa, mentre di *La Résurrection de Lazare* mancano gli ultimi 40 metri e attualmente è nota l'esistenza di sole due inquadrature di *La Fleur de Mort*, restaurate dalla Cinémathèque française per il festival. Non si è tro-

Victorin-Hippolyte Jasset, Josette Andriot e Albert Samama Chikli in Tunisia, 1910

Foto di scena di un film di Hatot e Jasset non indentificato, Tunisia 1910

vata traccia di *L'Enseveli de Tebessa*, *La Reconnaissance de l'Arabe*, *Morgan le pirate – L'Épave* e *Ginhara ou Fidèle jusqu'à la mort*. O meglio: non si è trovata traccia di copie in pellicola, perché un pacchetto di fotografie di scena di questi film (e di altri non ancora identificati) in formato 18x12 è miracolosamente spuntato negli archivi cartacei di Albert Samama Chikli, ora nella collezione della Cineteca di Bologna. Per i suoi colleghi di Parigi Samama Chikli non fu solo fotografo di scena ma anche guida turistica; altre fotografie ritraggono Victorin Jasset e Josette Andriot durante un'escursione. Andriot può essere identificata in alcune foto di scena di *La Fleur de mort*, *Ginhara* e *Morgan le pirate*, nei quali interpretò piccole parti – e questo ci aiuta a completare la sua filmografia –, e gli indirizzi di Jasset e Andriot (che convivevano) e di Hatot figurano nella rubrica di Samama Chikli.

Mariann Lewinsky

Jacques Deslandes and Francis Lacassin, both of them meticulous researchers, indicate in their 1975 filmography that Georges Hatot and Victorin Jasset shot seven titles in Tunisia, during the first months of 1910. The filmmakers went there for the light, still a problem in 1910, and for the couleur locale *provided by picturesque locations and dresses of the people. Of these seven films, only* Dans les ruines de Carthage*, seems to have survived in a complete print, while* La Résurrection de Lazare *is missing the final 40m. Only two shots of* La Fleur de mort *are known to exist at present and they have been restored by Cinémathèque française for our festival. No trace could be found of* L'Enseveli de Tebessa*,* La Reconnaissance de l'Arabe*,* Morgan le pirate – L'Épave *and* Ginhara ou Fidèle jusqu'à la mort. *That is, no trace of a film print. A wad of 18x12 still photographs of these titles (and possibly some more yet unidentified ones) has miraculously turned up in the paper archives of Albert Samama Chikli, now in the collection of the Cineteca di Bologna. Samama Chikli not only acted as still photographer to his colleagues from Paris but also as their travel guide; there are more photographs showing Vic-*

torin Jasset and Josette Andriot on an excursion. Andriot can be identified in still photographs of La Fleur de mort, Ginhara *and* Morgan le pirate *playing bit parts, which helps to complete her filmography, and the addresses of Jasset and Andriot (who lived together) and of Hatot are listed in Samama Chikli's address book.*

Mariann Lewinsky

DANS LES RUINES DE CARTHAGE

Francia, 1910 Regia: Georges Hatot, Victorin-Hippolyte Jasset

▪ T. int.: *The Stolen Plan of the Ruins of Carthage.* Prod.: Éclair ▪ 35mm. L.: 215 m. D.: 12' a 16 f/s. Imbibito / *Tinted.* Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: La Cinémathèque française

LA RÉSURRECTION DE LAZARE

Francia, 1910 Regia: Georges Hatot, Victorin-Hippolyte Jasset

▪ T. int.: *The Resurrection of Lazarus.* Prod.: Éclair ▪ 35mm. L.: 162 m. D.: 8' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

LA FLEUR DE MORT

Francia, 1910 Regia: Georges Hatot, Victorin-Hippolyte Jasset

▪ DCP (frammento). D.: 4' Bn e Col.
▪ Da: La Cinémathèque française
▪ Restaurato in 4K nel 2022 da La Cinémathèque française, a partire da due frammenti del negativo originale che corrispondono all'inizio e alla fine del film. I colori seguono le indicazioni scritte a mano sulla pellicola negativa / *Restored in 4K in 2022 by La Cinémathèque française, from two fragments of the original nitrate negative, containing the opening and the final scene of the film. The colors have been introduced following hand-written indications on the negative strip*

CAPITOLO 5: L'APOGEO DI JOSETTE ANDRIOT
CHAPTER 5: THE APOGEE OF JOSETTE ANDRIOT

PROTÉA

Francia, 1913
Regia: Victorin-Hippolyte Jasset

▪ Scen.: Victorin-Hippolyte Jasset. F.: Lucien N. Andriot. Int.: Josette Andriot (Protéa), Lucien Bataille (l'Anguilla), Charles Krauss (il barone de Nyborg), Henri Gouget (Monsieur de Robertsau), Emile Chautard (il ministro), Mévisto (il locandiere), Jacques Feyder (un diplomatico). Prod.: Éclair ▪ DCP. D.: 50'. Bn e imbibito / *B&W and tinted.* Didascalie francesi / *French intertitles*
▪ Da: La Cinémathèque française

Il film è stato restaurato nel 1998 utilizzando un controtipo positivo stampato dal negativo originale nitrato incompleto e una copia olandese frammentaria, entrambi presenti nelle collezioni della Cinémathèque française. Per la ricostruzione del film – tutt'ora lacunosa – ci si è inoltre avvalsi di un controtipo positivo argentino 16mm. Nel 2013 la Cinémathèque française ha intrapreso un restauro digitale in 2K, aggiungendo le colorazioni della copia nitrato olandese. Il negativo originale ha fornito diverse indicazioni cromatiche che non erano state prese in considerazione nei primi lavori di restauro. I caratteri tipografici dei cartelli creati da Francis Lacassin sono stati rielaborati in funzione delle didascalie Éclair del 1913, ritrovate su diverse copie.

Se "i film più belli sono quelli che non abbiamo visto", *Protéa* di Victorin Jasset è stato per molto tempo uno dei gioielli introvabili della cinefilia ideale. Molto popolare ai suoi tempi (prova inconfutabile: generò quattro seguiti, l'ultimo nel 1919), è rimasto leggendario per otto decenni fino al primo restauro nel 1995 da parte della Cinémathèque française. Contrariamente a *Nick Carter*, *Zigomar* e *Balaoo*, *Protéa* non deve nulla alla letteratura o all'infraletteratura e fonda un mito propriamente cinematografico, una figura nata dal cinema e per il cinema (molto rapidamente apparvero sulla sua scia Musidora, i serial di Pearl White, Ruth Roland, Helen Holmes, ecc.). Quindi *Protéa*, tra altre profezie, racconta il futuro di un genere cinematografico: il film di spionaggio. Da *Protéa* a *GoldenEye*. O da *Protéa* a *Black Widow*, per rimanere nel registro delle superdonne. Proteo, figlio di Poseidone nella mitologia greca, aveva il duplice dono di predire il futuro e di mutare forma a piacimento. Sua degna erede, Protéa passa rapidamente da una tenuta all'altra dando costante prova del suo talento per il travestimento, arte raddoppiata da quella del suo complice, l'Anguilla, che non è da meno. Eroina dimorfa, è nella definizione dello storico Francis Lacassin "l'interprete di una dozzina di ruoli di entrambi i sessi. Donna d'affari nell'ufficio del prefetto di polizia di Messenia che le affida la missione; donna di mondo sotto due diverse sembianze sull'Orient Express per sottrarre le carte diplomatiche del conte di Varallo; acrobata scassinatrice durante un'incursione notturna al ministero degli Esteri di Celtie; vecchia signora venuta a presentare una supplica al ministro; aiutante di campo; violinista tzigana durante un ballo;

Josette Andriot

'moglie' dell'ambasciatore di Albania; piromane e poi pompiere; domatrice di leoni nel serraglio di un luna park; contadina; ufficiale di Celtie", e così via. In un'epoca in cui non si parlava ancora di effetti speciali ma di 'trucchi', Protéa, pioniera del travestimento, regina del trasformismo e del cambio di costume in scena dà il via alle danze dei mutamenti destinati a un luminoso futuro cinematografico.

Bernard Benoliel

The film was restored in 1998 from an interpositive struck from the incomplete original nitrate negative and a fragmentary Dutch copy, both of which are held in the collection of Cinémathèque française. A 16mm interpositive from Argentine was also used in the reconstruction of the film, which remains incomplete. In 2013, Cinémathèque française undertook a 2K digital restoration, adding tints taken from the Dutch nitrate negative. The original negative also provided usefulinformation regarding tinting, which had been overlooked at the time of the initial restoration work. The typeface used in the title cards by Francis Lacassin were reworked according to the 1913 Éclair intertitles, found on different copies.

If "the finest films are those we haven't yet seen", then Victorin Jasset's Protéa *has long been a hidden gem of cinematic perfection. Highly popular in its day (if proof were needed, it had its fourth sequel in 1919), it has held legendary status for eight decades, up to its initial restoration by Cinémathèque française in 1995. Unlike* Nick Carter, Zigomar *and* Balaoo, Protéa *owes nothing to literature or infra-literature and it spawned a strictly cinematographic myth, a character born out of and for cinema, (and hot on its heels came Musidora and the serials with Pearl White, Ruth Roland, Helen Holmes, etc). From that point,* Protéa, *among other prophecies, foretold a new genre in film: the spy movie. From* Protéa *through to* GoldenEye*; or from* Protéa *through to* Black Widow, *to continue the superwoman theme. Proteus, son of Poseidon in Greek mythology, had the dual gift of being able to predict the future and change shape at will. Following in his footsteps, Protéa is a worthy rival when it comes to nimble costume changes and showing her genius in matters of disguise, an art replicated by her partner, l'Anguille (The Eel), who is similarly adept. A dimorphic heroine, she was described by historian Francis Lacassin as an "interpreter of a dozen roles of both sexes: a business woman in the office of Messinia's Chief of Police when he entrusts his mission to her; a woman of the world with two different guises travelling on the Orient Express to appropriate the diplomatic papers of the Count of Varallo; an acrobatic cat burglar in a night-time raid on the Celtie Ministry of Foreign Affairs; an elderly lady pleading her case to the minister; an aide-de-camp; a gypsy violinist at a grand ball; the 'spouse' of the Albanian ambassador; an arsonist turned fire-*

fighter; a lion tamer in a fairground menagerie; a peasant; an officer of Celtie", etc. In an age when special effects were still known as 'tricks', Protéa, pioneer of transvestism, queen of cross-dressing and changing before our eyes, ushered in the promise of change in a bright cinematic future.

Bernard Benoliel

LE COLLIER DE KALI

Francia, 1913
Regia: Victorin-Hippolyte Jasset

▪ T. int.: *What the Gods Decree*. Scen.: Victorin-Hippolyte Jasset, Robert Boudrioz. F.: Lucien Andriot. Int.: Josette Andriot (Kali), Marise Dauvray (Henriette Darsac), Charles Krauss (Charles Darsac), Camille Bardou (Doura), Simone Genevois (Simone). Prod.: Éclair ▪ 16mm. L.: 360 m. D.: 38' a 18 f/s. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Collezione Hiroshi Komatsu

Victorin-Hippolyte Jasset morì all'ospedale di rue Antoine-Chantin il 22 giugno 1913. Come il precedente *Protéa*, il suo ultimo film *Le Collier de Kali* uscì postumo. Temi quali l'avventura, il crimine e la vendetta vengono sviluppati attraverso splendide immagini composte pittoricamente. L'esotismo dell'ambientazione orientale e gli interni ricchi di decorazioni sono costanti estetiche dell'opera di Jasset e costituiscono il fascino principale di questo film. Il ricco avventuriero Charles Darsac asseconda i capricci della moglie Henriette. La donna apprende da un articolo di giornale che in India è stata scoperta la statua della dea Kali e vuole a tutti i costi la preziosa collana della dea. Cedendo ai suoi desideri Charles salpa per l'India e ruba la collana. La dea è protetta da una baiadera chiamata anch'essa Kali che segue Charles fino in Francia e tenta di recuperare il gioiello rubato. L'esotica ambientazione indiana, la trappola e gli animali feroci sono elementi sensazionali che rendono emozionante l'atmosfera del film. La fredda bellezza di Josette Andriot è straordinaria. La piccola Simone Genevois interpreta la figlia di Darsac.

Hiroshi Komatsu

Victorin-Hippolyte Jasset died in the hospital at rue Antoine-Chantin on 22 June 1913. Like his previous film Protéa*, his last film,* Le Collier de Kali*, was released posthumously. Themes such as adventure, crime and revenge are developed in pictorially composed, beautiful images. The exoticism of the oriental environment and the highly decorated interiors are coherent aesthetic characteristics of Jasset's work, and the greatest charm of this film. A rich adventurer, Charles Darsac, indulges his wife Henriette. She reads an article in a journal reporting the discovery of the statue of goddess Kali in India. She wants to obtain the necklace containing a valuable jewel that adorns this statue. To please his whimsical wife, Charles sails to India and steals the necklace. A temple dancer whose name is also Kali protects the goddess. She follows Charles to France and tries to regain the stolen necklace. The exotic environment of India, the trap and the wild beasts – all these sensational elements give thrilling aspects to the film. The cold beauty of Josette Andriot is terrific. Little Simone Genevois plays the role of Charles' daughter.*

Hiroshi Komatsu

LA DANSEUSE DE SIVA

Francia, 1911 Regia: Albert Capellani

▪ Scen.: Henri Cermoise. Int.: Stacia Napierkowska (Viamalah), Georges Tréville (il principe Achilgar), Madeleine Carlier (Ourvasi), Émile Milo, Gaston Fred. Prod.: Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (SCAGL), Série d'Art Pathé Frères (SAPF) ▪ DCP. D.: 14'. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ▪ Da: Gosfil'mofond

Stacia Napierkowska (1886-1945) fu una delle danzatrici di maggior successo tra le tante che apparvero in scena, a Parigi e all'estero, come sacerdotesse hindu, Esmeralde, ninfe e menadi greche, favorite di harem orientali o fanciulle del tempio cambogiane. Dopo il suo debutto al cinema nel 1908 divenne rapidamente una star del cinema, prima con Pathé e in seguito con Film d'Arte Italiana, creando i propri ruoli nello stile delle pantomime, e nello stesso proseguì la sua brillante carriera di danzatrice. Napierkowska era un'influente *fashion leader*, e la sua bellezza snella e bruna sembra prefigurare Josette Andriot. *La Danseuse de Siva* (1911), un film di Albert Capellani considerato perduto fino a poco tempo fa, è stato identificato da Tamara Švedjuk nella collezione del Gosfil'mofond. La copia apparteneva originariamente a Sergej Ivanovič Osipov, proprietario di cinema e distributore.

Mariann Lewinsky

Stacia Napierkowska (1886-1945) was one of the most successful of the many dancers who appeared onstage, in Paris and internationally, as Hindu priestesses, Esmeraldas, Greek nymphs and maenads, oriental harem favourites or Cambodian temple maidens. After her film debut in 1908, she quickly became a film star, first with Pathé and later with Film d'arte Italiana, creating her own roles in the manner of pantomimes; at the same time she continued her brilliant stage career. Napierkowska was an influential fashion leader, and her dark slender beauty certainly looks like the role model of Josette Andriot. La Danseuse de Siva *(1911), a film by Albert Capellani deemed to be lost until recently, has been identified by Tamara Shvediuk in the collection of the Gosfil'mofonds. The print originally belonged to Sergey Ivanovich Osipov, a cinema owner and distributor.*

Mariann Lewinsky

DOCUMENTI E DOCUMENTARI

Documents and Documentaries

Programma a cura di / *Programma curated by* **Gian Luca Farinelli**
in collaborazione con / *in collaboration with* **Emiliano Morreale**

Ogni anno vedere i tanti nuovi documentari proposti è per me un privilegio, perché sono un'importante fonte di scoperte ed emozioni. Realizzare un film è un'impresa difficile, che richiede mesi, anni di lavoro, ma i film sul cinema richiedono un ulteriore talento, l'umiltà, per mettersi a disposizione di un altro regista, un altro artista, per raccontarlo, farlo conoscere nella sua unicità. I documentari sul cinema sono atti d'amore molto particolari, perché l'amante mette tutta la sua energia affinché l'amato sia conosciuto e compreso.

I confini del documentario – quest'anno nella sezione *Cento anni fa* mostriamo il capostipite del documentario d'autore, *Nanook of the North* di Flaherty – sono, oggi come ieri, estremamente labili e questa sezione non si sottrae agli scavalcamenti di confine, accogliendo anche un film realizzato da un grande fotografo, Bruce Weber, su un altro grande fotografo recentemente 'ritrovato', Paolo Di Paolo, o i due miracolosi corti ritrovati di Agnès Varda, maestra dei tradimenti tra documentari e finzione. Tre temi attraversano la sezione che, forse mai come quest'anno, affronta l'essenza stessa del cinema: il linguaggio, la creazione, il riuso degli archivi.

Linguaggio. A Cannes nel 1982 Wenders invita amici e colleghi a riflettere, nella sua stanza d'hotel, sul presente e sul futuro del cinema. È un documento eccezionale, un punto zero per capire anche dove siamo e cos'è successo in questi quarant'anni. Gideon Bachmann gira nel 1978 un documentario sul cinema politico a Roma, quando i registi sono alla ricerca di una lingua nuova, che sia anche strumento di lotta (da cui il titolo folgorante, la frase di Bernardo Bertolucci in apertura del film, *La cinepresa non è una bomba molotov*). Mitra Farahani ha completato dopo sette anni *À vendredi, Robinson*, dialogo/non dialogo tra due maestri della sperimentazione visuale, il quasi centenario Golestan e il novantunenne Godard, in quella che è forse la più bella riflessione recente sul cinema. I due Robinson, sopravvissuti alla morte del cinema e alla scelta di non parlar(si), sono inquadrati da una giovane cineasta che sa metterli in relazione, usando i linguaggi che proprio loro ci hanno insegnato.

Creazione. Buñuel, Tati, Campion, Muybridge: quattro opere personali su quattro autori assoluti, quattro sguardi irripetibili e necessari. Montand, Chevalier e Leila Diniz: tre vite straordinarie di attori-cantanti che con le loro interpretazioni hanno rappresentato una società e un tempo, e la cui vitalità e talento arrivano intatti a noi oggi.

Gloria agli archivi. Tre film unici testimoniano la ricchezza consegnataci dal Novecento e la possibilità di realizzare, con immagini d'archivio, opere nuove e diverse. Peter Jackson con *Get Back* ci porta, come mai nessuno prima, nella grandezza dei Beatles, al termine della loro traiettoria creativa: Bill Morrison riusa magistralmente in *Her Violet Kiss* il frammento di un film perduto; André Bonzel con *J'aime à la fureur* ci fa scoprire che i filmati amatoriali degli altri contengono anche le nostre vite e ci consegna un messaggio prezioso in quest'epoca di esaltazione dell'io ipertrofico: il cinema è l'arte del noi!

Gian Luca Farinelli

It is a great privilege to see so many new documentaries each year as they remain a compelling source of discovery and emotion. Making a film is a difficult undertaking that requires months, even years of work, but to make a film about cinema requires something more: humility, putting yourself at the service of another director or artist to tell their story and capture their uniqueness. Documentaries about films are special acts of love, as in the case of a lover who puts all her or his energy into making the loved-one known and understood.

This year in the One Hundred Years Ago *section, we are showing the precursor of the auteur documentary,* Nanook of the North *by Flaherty. The line separating documentary from other forms of cinema is as blurry today as it was in the past, and this section makes many border crossings. For instance, it features a film by a great photographer, Bruce Weber, about another great, recently 'rediscovered' photographer, Paolo Di Paolo, as well as two miraculous rediscovered shorts by Agnès Varda, a master of obscuring the boundary between documentary and fiction. The section is divided into three themes that address the very essence of cinema: language, creation and the reuse of archival materials.*

Language*. At the 1982 Cannes film festival, Wim Wenders invited friends and colleagues to discuss the present and future of cinema in his hotel room. It is remarkable testimony, a ground zero for understanding where we are and what has happened in the past 40 years. In 1978, Gideon Bachmann made a documentary about political cinema in Rome when filmmakers were seeking a new language that could also be a political weapon (hence the dazzling title,* A Camera Is not a Molotov Cocktail*, quoting Bernardo Bertolucci's words in the film's opening scene). Seven years in the making, Mitra Farahani's* À vendredi, Robinson *is a dialogue/non-dialogue between two masters of visual experimentation, the almost centenarian Ebrahim Golestan and the 91-year-old Jean-Luc Godard, in what is perhaps one of the most beautiful and recent reflections about film. The two Robinsons, who survived the death of cinema and the choice of not talking (to each other), are filmed by a young director who knows how to connect them using the cinematic languages they gave us.*

Creation*. Luis Buñuel, Jacques Tati, Jane Campion, Eadweard Muybridge: four utterly unique filmmakers are honoured in four personal films, four crucial and inimitable perspectives. Yves Montand, Maurice Chevalier and Leila Diniz: three extraordinary actors/singers who played roles that represented a society and a time, and whose vitality and talent are still intact today.*

Glory to the archives*. Three unique films illustrate the cultural wealth we have inherited from the 20th century and how new and different works can be made with archival images. With* Get Back *Peter Jackson gives us a unique insight into the greatness of The Beatles right at the end of their creative journey. Bill Morrison masterfully reuses the fragment of a lost film in* Her Violet Kiss*. André Bonzel's* J'aime à la fureur *reveals how amateur films made by others can contain our lives as well and delivers a powerful message in this era of worshipping the self: cinema is the art of Us!*

Gian Luca Farinelli

NANOOK OF THE NORTH
USA, 1922 Regia: Robert J. Flaherty

Vedi p. / *See p.* 38

CHRISTMAS CAROLE
Francia, 1965 Regia: Agnès Varda

Vedi p. / *See p.* 211

AGNÈS VARDA – PIER PAOLO PASOLINI – NEW YORK – 1967
Francia, 1967 Regia: Agnès Varda

Vedi p. / *See p.* 212

The Last Waltz

THE LAST WALTZ
USA, 1978 Regia: Martin Scorsese

▪ T. it.: *L'ultimo valzer*. F.: Michael Chapman, Michael W. Watkins, Vilmos Zsigmond. Int.: The Band (Rick Danko, Levon Helm, Garth Hudson, Richard Manuel, Robbie Robertson), Paul Butterfield, Eric Clapton, Neil Diamond, Dr. John, Bob Dylan, Lawrence Ferlinghetti, Emmylou Harris, Ronnie Hawkins, Howard Johnson, Michael McClure, Joni Mitchell, Neil Young, Van Morrison, Pinetop Perkins, Roebuck Pops Staples, Ringo Starr, Muddy Waters, Ron Wood, Bill Graham. Prod.: FM/Last Waltz ▪ DCP. D.: 117'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: The Criterion Collection per concessione di Park Circus

Restaurato in 4K nel 2022 da Criterion Collection presso il laboratorio Roundabout Entertainment (Burbank), a partire dal negativo camera originale. Una copia 35mm messa a disposizione da Sikelia Productions è stata usata come riferimento colore. La colonna sonora 5.1 surround è stata remixata nel 2001 dai master magnetici originali da Ted Hall presso gli studi POP Sound sotto la supervisione di Robbie Robertson. I mix stereo effettuati da Dan Gellert sono stati usati per la creazione del mix 5.1 surround. Il restauro è stato approvato da Martin Scorsese.

La musica è la mia vita. Quando mi hanno proposto di filmare il concerto di Winterland, non ho esitato un secondo. Non ho dovuto pensarci, l'occasione era semplicemente irresistibile. [...] La musica di The Band e di coloro che, come Eric Clapton, Van Morrison, Bob Dylan, Joni Mitchell, Muddy Waters, si sono esibiti insieme a loro, non ha mai smesso di ispirarmi. Non avevo mai visto The Band sulla scena prima di assistere a Woodstock, ma sono da sempre uno dei loro più accesi fan. I soli dischi dei quali non mi sia mai stancato nel corso degli anni sono i loro. *New York, New York* era la musica di mio padre; *The Last Waltz* è la mia. […] Boris Leven ha costruito per me il cyclorama. Ed è sempre lui che mi ha suggerito la scenografia della *Traviata*, e anche le scenografie 'celesti' in stile MGM. Volevo i colori di William Cameron Menzies, i colori dell'incendio di Atlanta in *Via col vento*, colori un poco attenuati, un poco mordorè, dei rossi, dei cioccolata. […] Lavorando a *Woodstock*, ho imparato a controllare e organizzare una troupe di operatori, ma allora non avevamo copione. Non sapevamo in anticipo chi avrebbe cantato cosa. Era il caos. Qui era invece tutto pianificato. Insieme a The Band abbiamo scelto le canzoni da registrare, stabilito le uscite degli 'ospiti', provato con alcuni di loro il giorno prima, trovato le angolazioni giuste per le riprese. Non volevo totali della folla, né inserti sulle sue reazioni. Come dice Robbie Robertson, ogni canzone è il teatro d'un affrontamento. D'una sfida tra The Band e i suoi ospiti. Quel che accade tra di loro in

quel momento – qualcosa che non appartiene all'ordine verbale – è troppo intenso perché si permetta alla cinepresa di divagare. Mostro la platea solo quando diventa oggetto dell'attenzione dei musicisti in scena. […]

Quando ho visionato i giornalieri del concerto, sapevo che avrei girato in studio la suite musicale *The Last Waltz*. L'idea dell'opera mi è venuta in quel momento. Un'opera in cui tutti gli elementi, musicali e non, si legassero in un gioco di associazioni emotive, storiche, culturali. In cui il ritmo delle canzoni, l'intensità della musica si assumessero il compito di raccontare la verità dei componenti di The Band. D'altra parte mi sono reso conto, a questo punto, che le canzoni erano complementari. Le ho assemblate seguendo il mio istinto, lasciandomi guidare dalle mie emozioni.
Martin Scorsese in *Martin Scorsese. Conversazioni con Michael Henry Wilson*, Rizzoli, Milano 2006

Restored in 4K in 2022 by The Criterion Collection at Roundabout Entertainment laboratory, (Burbank), from the original camera negative. A 35mm print courtesy of Sikelia Productions was used as a color reference. The 5.1 surround soundtrack was remixed in 2001 from the original magnetic masters by Ted Hall at POP Sound studios under the supervision of Robbie Robertson. Stereo mixes made by Dan Gellert were used in the creation of the 5.1 surround mix. The restoration has been approved by Martin Scorsese.

Music is my life. When it was suggested that I film the Winterland concert, I didn't have a moment's hesitation; the opportunity was simply too good to pass up… The music of The Band and of those who performed with them, like Eric Clapton, Van Morrison, Bob Dylan, Joni Mitchell and Muddy Waters, has always inspired me. I had not seen The Band on stage before I went to Woodstock, but I've always been one of their keenest fans. Theirs are the only records I haven't tired of in the past ten years. New York, New York *was my father's music,* The Last Waltz *is mine… Boris Leven built the cyclorama for me. He also suggested the set from* La Traviata. *The 'heavenly' set at MGM, that was Boris again. I wanted colors like those used by William Cameron Menzies for the burning of Atlanta in* Gone with the Wind*, slightly burnt-out colors, bronze tones, reds, chocolate browns…*

On Woodstock *I learned to organize and handle a team of cameramen, but we had no script. We didn't know in advance who was going to sing what. It was chaos. This time, as I've said, everything was planned. With The Band we had chosen the songs we wanted to record, decided on the placement of the guests, rehearsed with some of them the day before, and worked out the camera angles. I didn't want any shots of the crowd, any inserts of their reactions. As Robbie Robertson says, every song is the scene of a confrontation, a battle between The Band and their guests. What goes between them at that moment – it is not on the verbal level – is so intense that you can't let the camera just wander about. I show you the audience only to the extent that the musicians on the stage give it their attention…*

When I watched the dailies of the concert, I knew that I would film the musical suite, The Last Waltz*, in a studio. The idea for an opera came to me then: an opera where all the elements, musical or otherwise, would be linked by a set of emotional, historical and cultural associations. The responsibility for showing the members or The Band as they really are would therefore fall on the rhythm of the songs and the intensity of the music. I also realized at that stage that the songs were complementary. I followed my instincts in putting them together, letting my own feelings guide me.*
Martin Scorsese in Scorsese on Scorsese*, edited by Michael Henry Wilson, Cahiers du cinéma, 2011*

CHAMBRE 666

Francia-Germania Ovest, 1982
Regia: Wim Wenders

▪ T. it.: *Camera 666*. T. int.: *Room 666*. Scen.: Wim Wenders. F.: Agnès Godard. M.: Chantal de Visme. Mus.: Jürgen Knieper, Bernard Herrmann. Int.: Jean-Luc Godard, Paul Morrissey, Mike de Leon, Monte Hellman, Romain Goupil, Susan Seidelman, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Robert Kramer, Steven Spielberg, Michelangelo Antonioni. Prod.: Chris Sievernich per Gray City Inc. ▪ DCP. D.: 45'. Col. Versione francese, inglese, italiana, portoghese, tedesca / *French, English, Italian, Portuguese and German version* ▪ Da: Cecchi Gori

A Cannes, dove si trova per presentare *Hammett - Indagine a Chinatown*, Wenders chiede ad alcuni colleghi di rimanere soli di fronte a una macchina da presa nella propria stanza d'albergo e commentare ciò che lui ha scritto su un foglio: "Sembra sempre più che i film siano fatti per la tv, per quanto riguarda illuminazione, inquadratura e montaggio. Per gran parte degli spettatori in tutto il mondo l'estetica televisiva ha sostituito quella cinematografica. Sempre più film si rifanno ad altri film invece che alla realtà. Si fanno sempre meno film. Il cinema è un linguaggio che sta scomparendo o un'arte che sta morendo?". Lo stesso Wenders compare per introdurre l'intervento registrato del cineasta turco Yilmaz Güney, costretto a nascondersi per motivi politici.

Chambre 666 tratta in particolare della morte del linguaggio cinematografico legato alla pellicola, dell'estetica del cinema che è diversa da quella del video. Un'intera generazione di spettatori ha già perduto questo linguaggio, ne ha perduto il senso. Restano impressionati da qualunque cosa, perché il cinema odierno tende sempre più a impressionare. Questa, per me è la morte del cinema. Nascerà qualcosa di differente: e, forse, si chiamerà ancora cinema.

Wim Wenders, 1984

Chambre 666

In Cannes, where he was presenting Hammett*, Wenders asked several of his colleagues to sit in front of a film camera, alone in their hotel room, and comment on the words he had written on a piece of paper: "More and more films look they've been made for television in terms of lighting, framing, and pacing. It seems that for the greater part of the world, television aesthetics have completely replaced movie aesthetics. A great number of films refer to other movies instead of referring to any reality outside itself. Fewer movies are made. The cinema, is it a language about to get lost, an art about to die? Wenders himself appears to introduce the recorded statement of the Turkish filmmaker Yilmaz Güney, who was in hiding for political reasons.*

Chambre 666 *deals primarily with the death of the language of cinema as it relates to film, of the aesthetic of cinema which is different from the aesthetic of video. An entire generation that now goes to the cinema has already lost this language, it has lost the sensibility for it. They are deeply affected by it because the cinema of today tends increasingly to sensationalise. For me, this represents the death of cinema. Something different will come to life: and, maybe, it will still be called cinema.*

Wim Wenders, 1984

DAS DOPPELTE GESICHT: PETER LORRE

Germania Ovest, 1984
Regia: Harun Farocki, Felix Hofmann

Vedi p. / *See p.* 296

BUÑUEL, UN CINEASTA SURREALISTA

Spagna, 2021 Regia: Javier Espada

▪ T. int.: *Buñuel, a Surrealist Filmmaker*. Scen.: Javier Espada. F.: Ignacio Fernando. M.: Carlos Ballonga, Jorge Yetano. Mus.: Alejandro Ramírez Rojas, Luis Eduardo Aute. Int.: Alfonso de Lucas Buñuel, Javier Espada, M. José Moreno. Prod.: Pedro Piñeiro per Tolocha Producciones S.L. ▪ DCP. D.: 83'. Bn e Col. Versione spagnola / *Spanish version*
▪ Da: Tolocha Producciones S.L.

Sono nato a Calanda, a poche strade dalla casa natale di Luis Buñuel, 'Don Luis'. Ho sempre vissuto con la sua presenza assente, con la sua voce roca che riempiva molti spazi che necessitavano di determinate risposte, con il suo cinema onnipresente che apriva sentieri e domande non di rado senza un punto d'arrivo e senza una soluzione. [...]

Ho avuto la possibilità di ordinare e archiviare i materiali recuperati in cineteche, collezioni e fondi storici, nonché conferire rigore formale a gran parte del lavoro scientifico sull'opera di Buñuel che ho svolto nel corso della mia vita. [...] Da tutto il lavoro fatto è emersa innanzitutto la sua continua riesplorazione degli elementi essenziali derivanti dal Surrealismo che formavano buona parte della sua poetica e quindi della sua filmografia, la quale andava indubbiamente oltre le due opere fondamentali, *Un Chien andalou* e *L'Âge d'or*. Ciò ha portato all'analisi dell'influenza esercitata su Buñuel non solo da diversi scrittori, ma anche e soprattutto dai grandi maestri della pittura, da alcune figure di spicco del Rinascimento, passando per Goya, fino ai pittori surrealisti, René Magritte su tutti. [...] Buñuel partì sempre dall'autocritica, dalla contraddizione, dal suo inestimabile senso dell'umorismo e dalla lodevolissima accessibilità dei suoi intrecci, sempre alla portata dello spettatore. Questo trasformò gran parte dei suoi film in un cinema tanto esigente quanto 'adatto a ogni tipo di pubblico', il tutto senza mai rinunciare a un discorso personalissimo e fortemente critico, ricco di riflessione e di profondità intellettuale.

Non potevo che catturare tutti questi elementi a mia disposizione nello stesso modo e con lo stesso mezzo espressivo, il cinema, ma – in onore del nostro autore e della sua opera – dando al documentario un'impronta singolare e identificabile. Senza rinunciare al particolare senso dell'umorismo e alla raffinatezza di Buñuel, ho voluto fare di questo lavoro un amalgama che

traduce il nostro autore componendo la sua opera con metodo 'surrealista'.

Javier Espada

I was born in Calanda, a few streets away from the house where Luis Buñuel – Don Luis – was born. I have always lived with his absent presence, with his hoarse voice filling many spaces that needed certain answers, with his omnipresent cinema opening paths and questions not infrequently without arrival and without resolution…

I have been able to compile in an orderly fashion the archives rescued from film libraries, collections and historical funds, as well as to provide formal rigour to much of the scientific work that I have been developing throughout my life on Buñuel's work… From all that was discovered, first and foremost emerged his continuous re-exploration of the nuclear elements coming from Surrealism, which formed a good part of his poetics and therefore of his filmography, which undoubtedly transcended his two seminal works of art, Un Chien andalou *and* L'Âge d'or. *This gave rise to the analysis of the influence exerted on him not only by certain literary authors, but also, and above all, by great masters of painting, ranging from some outstanding figures of the Renaissance, through Goya, to the surrealist painters, where René Magritte stands out above all… Buñuel always worked from self-criticism, contradiction, his priceless sense of humour and a highly commendable vocation of proximity in his plots and always in favour of the public. This turned a good part of his films into a cinema that was as demanding as it was "suitable for all audiences", all this without renouncing his singular discourse, laden with criticism, reflection and intellectual depth.*

With all these elements in my palette, I could not help but capture them in the same way and in the same medium, the cinema, in honour of our author and his work, imbuing this documentary with an imprint that is uniquely identifiable; without renouncing the particular humour and refinement of Buñuel, making this work an amalgam of the transcript of our author and a 'surreal' way of composing his work.

Javier Espada

Buñuel, un cineasta surrealista

JACQUES TATI, TOMBÉ DE LA LUNE

Francia, 2021
Regia: Jean-Baptiste Péretié

▪ T. int.: *The Rise and Fall of Jacques Tati*. Scen.: Jean-Baptiste Péretié. M.: Solveig Risacher. Mus.: Stéphane Lopez. Prod.: Corine Janin, Stéphane Millière per Gedeon Programmes, Les Films de Mon Oncle con France5, Ciné+, RTS ▪ DCP. D.: 60'. Col. Versione francese / *French version* ▪ Da: StudioCanal

Jacques Tati non ha bisogno di presentazioni, ma è precisamente quel tipo di "cineasta che non ha bisogno di presentazioni" la cui opera vale la pena di essere rivisitata a più riprese – attraverso la visione, la scrittura e ora attraverso il formato sempre più popolare del documentario televisivo. Jean-Baptiste Péretié, tra i cui film precedenti figurano ritratti di Buster Keaton, Al Pacino e John Wayne, ha efficacemente catturato l'architettura sincopata dell'universo di Tati in questa bella introduzione a un genio dell'esuberanza. Cineasta ossessivo – dedito a prove interminabili, a ripetuti ciak, a mesi di montaggio e mixaggio – Tati era bravissimo a documentare il proprio metodo di lavoro, come dimostra l'abbondanza di filmati dietro le quinte presenti in questo

Jacques Tati, tombé de la lune

nuovo documentario (c'è perfino un momento sorprendente in cui Tati è in compagnia di André Bazin, uno dei suoi primi estimatori). Il film inizia con il viaggio di Tati a New York, nel 1958. Vestito da Monsieur Hulot, cammina nervosamente per Broadway come un re volubile. L'americanismo, che già aveva ispirato *Giorno di festa* e *Mio zio*, avrebbe nutrito la sua fantasia in *Playtime*, per il quale fu costruita un'intera mini-città chiamata Tativille. La sua creazione – che diede vita al più grande film di sempre – avrebbe anche segnato la fine di Tati, crudelmente abbandonato da un'industria in cui gli artisti valgono un tanto al chilo. Girato in 70mm, *Playtime* è il magnum opus magrittiano di Tati, fatto di bombette, di superfici azzurre metalliche e anime confuse. Tati giunge perfino a nascondersi sullo sfondo lasciando che a prendere il sopravvento sia la sua visione bruegheliana in cui i passanti diventano momentaneamente protagonisti finché nella stessa inquadratura non spunta il successivo potenziale 'eroe'. L'insuccesso del film al botteghino rovinò la carriera, le finanze e la salute di Tati. Nella consapevolezza dell'irrimediabile perdita, la sua ultima sceneggiatura non realizzata, intitolata *Confusion*, si apriva con la morte di Hulot. Ma Tati non riuscì mai a liberarsi del fardello del famoso personaggio, che dopo la sua scomparsa semmai si ingigantì.

Con il suo cinema di combustioni spontanee Tati ha visto oltre le facciate immacolate della vita moderna rivelando l'animo umano attraverso il puro movimento e l'illusione ottica, come nessun altro ha saputo fare prima e dopo di lui.

Ehsan Khoshbakht

Jacques Tati needs no introduction, but is exactly the kind of "filmmaker who needs no introduction" whose work is worth revisiting repeatedly – through viewing, writing and now the increasingly popular format of television documentaries. Jean-Baptiste Péretié, whose previous films include profiles of Buster Keaton, Al Pacino and John Wayne, has efficiently captured the jazzy architecture of Tati's universe in this fine introduction to a jolly genius.

An obsessive filmmaker – addicted to endless rehearsals, multiple takes, months of editing and mixing – Tati was a great documenter of his own work process, as the abundance of behind-the-scenes footage in this new documentary shows. (There's even a surprising moment featuring Tati with André Bazin, one of his first champions.) The film begins with Tati's 1958 trip to New York. Dressed as Monsieur Hulot, he walks down Broadway like a skittish king. Americanism, already the inspiration for The Big Day *and* My Uncle*, would feed his imagination for* Playtime*, for which an entire mini-city called Tativille was built. Its construction – giving life to the greatest film ever – would also mark the demise of the man, cruelly abandoned by an industry in which artists are measured in cents and dimes. Shot in 70mm,* Playtime *was Tati's Magritte-like magnum opus of bowler hats, metallic blue surfaces and confused souls. He even hid himself in the background and let his Bruegelian vision take over, with passersby becoming protagonists for a time, until the next potential 'hero' is discovered in the same frame. The failure of the film at the box office ruined Tati's career, his finances and his health. Aware of the irredeemable loss, his final unfilmed script, called* Confusion*, was meant to open with the death of Hulot. But during his lifetime Tati was unable to free himself of the burden of his famous character, and after his passing it just became bigger.*

A cinema of spontaneous combustions, Tati's films look beyond the spotless façades of modern life and revealed the human soul through sheer movement and optical illusion, as no one else has done before or since.

Ehsan Khoshbakht

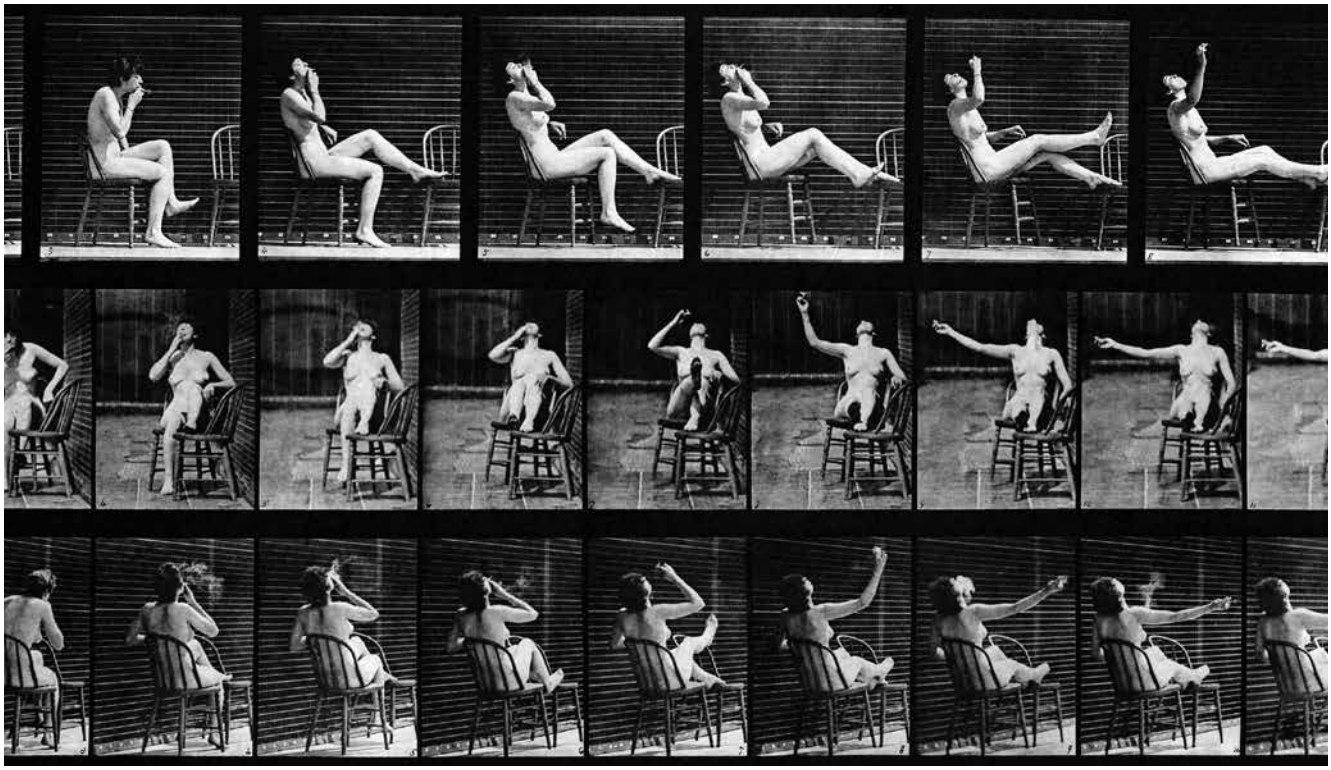
EXPOSING MUYBRIDGE

USA, 2021 Regia: Marc Shaffer

▪ Scen.: Marc Shaffer. F.: James Ball, John Behrens, Andreas Burgess, Jay Dacey, Wesley Johnson, Chris Patterson, Benjamin Pritchard. M.: Elisabeth Haviland James. Scgf.: Drew Takahashi. Mus.: Chad Cannon. Int.: Luther Gerlach (Eadweard Muybridge), Heather Lake (fantino), Leo Shaffer (primo assistente), Tracy Storer (secondo assistente), Marc Shaffer (terzo assistente). Prod.: Marc Shaffer, Elisabeth Haviland James, Serginho Roosblad per Inside Out Media ▪ DCP. D.: 88'. Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles*
▪ Da: I Wonder Pictures

Eadweard Muybridge ha attirato per la prima volta la mia attenzione grazie alla fotografia di un uomo solitario, ritratto in piedi, di spalle, mentre guarda verso il Golden Gate, ancora privo di ponte, e l'Oceano Pacifico. L'immagine mi attirava con una forza magnetica, un richiamo che avrei sperimentato più e più volte scoprendo altre immagini di Muybridge. Non conoscevo quel nome. Incuriosito, lo digitai in un motore di ricerca e a un tratto mi ritrovai dinanzi a un mare di fotografie di animali e persone in movimento: cavalli al galoppo e uccelli in volo; uomini bloccati a mezz'aria, intenti a tirare pugni, a sollevare pesi; immagini vagamente erotiche di uomini nudi che lottano, di donne nude che si baciano, fanno il bagno, si svestono, ballano. Queste immagini le riconobbi subito. "Oh, è lui."

Mentre approfondivo la conoscenza di questo complesso fotografo, che fu il primo a fissare su pellicola qualcosa che si muove più velocemente di quanto l'occhio umano possa vedere (i cavalli al galoppo), mi sono lasciato sedurre non solo dalle sue immagini ma anche dalla sua straordinaria storia, che grondava melodramma e sembrava un prequel della nostra. C'erano ambizione, arroganza, tradimento e tenacia; razzismo, sessismo, espansio-



Exposing Muybridge

ne coloniale e potere di classe; il tutto in un'epoca di invenzioni pionieristiche, quando era opinione ampiamente diffusa che le nuove tecnologie fossero un indiscutibile strumento di progresso, un arbitro obiettivo della verità, un segno di superiorità razziale e culturale.

Scavando ancora, ho osservato come Muybridge brandisse la sua macchina fotografica per produrre fatti e finzioni, documentare e distorcere, creare miti e raccontare storie. E – a guardar bene – rivelare una forma di verità, anche se non sempre era quella che sembrava a prima vista. Ho iniziato così a considerarmi un discendente di quell'uomo: in piedi dietro alla mia macchina da presa, alla ricerca della mia verità, impegnato a creare per voi la mia personale versione di Muybridge.

Marc Shaffer

The first time Eadweard Muybridge caught my eye was with a photograph of a solitary man, standing with his back to the camera, gazing towards the bridgeless Golden Gate and to the Pacific Ocean beyond. The image beckoned with a magnetic force, a pull I would experience over and over again as I looked at more Muybridge images.

I didn't know the name Muybridge. Curious, I typed the odd moniker into a search engine and was suddenly staring at a sea of photographs of animals and people in motion: galloping horses and flying birds; men frozen in air, throwing punches, lifting weights; erotically tinged images of naked men grappling with one another, and nude women kissing, bathing, undressing, and dancing. These images I instantly recognized. "Oh, that guy."

As I learned more about the complicated photographer, the first to capture with a camera something moving faster than the human eye can see (those galloping horses), I became seduced not only by his images but by his extraordinary story, one that dripped with melodrama and read like a prequel to our own. There was ambition, arrogance, betrayal and resilience; racism, sexism, colonial expansion and class power; all set in an earlier age of invention, when nearly everyone believed new technology was an unquestioned instrument of progress, an objective arbiter of truth, a sign of racial and cultural superiority.

As I dug deeper, I watched as Muybridge wielded his camera to produce fact and fiction, document and distort, make myth and tell stories, and if you look hard enough, reveal a kind of truth, if not always what it appeared to be at first glance. In that process, I saw myself as a descendant of this man, standing behind my camera, searching for my truth, as I created my version of Muybridge for you to see.

Marc Shaffer

The Treasure of His Youth: The Photographs of Paolo Di Paolo

THE TREASURE OF HIS YOUTH: THE PHOTOGRAPHS OF PAOLO DI PAOLO

USA, 2021 Regia: Bruce Weber

▪ T. it.: *Paolo Di Paolo: Un tesoro di gioventù*. Scen.: Bruce Weber, Antonio Sánchez, Eva Lindemann-Sánchez. F.: Theodore Stanley. M.: Antonio Sánchez. Mus.: John Leftwich. Int.: Paolo Di Paolo, Silvia Di Paolo, Giuseppe Casetti, Luca Stopinni, Guido Stoppini, Matilde Caputo, Leonardo Caputo, Elena Di Paolo, Tony Vaccaro, Marina Cicogna, Bruce Weber (voce narrante). Prod.: Little Bear Inc.
▪ DCP. D.: 105'. Col. Versione inglese e italiana con sottotitoli inglesi / *English and Italian version with English subtitles*
▪ Da: Little Bear Inc.

Circa vent'anni fa, ero nel seminterrato della casa dei miei genitori alla ricerca dei miei sci. Mentre mi guardavo intorno, scoprii uno schedario pieno di negativi e scatole Agfa arancioni piene di stampe. Andai da mio padre e chiesi: "Cosa sono queste foto?". Lui rispose: "Beh, una volta ero un fotografo". All'epoca avevo vent'anni e lui non me ne aveva mai parlato. Avevo sempre conosciuto mio padre come scrittore e storico, che era stata la sua professione per tutta la vita. [...] Le foto che fece per "Il Mondo" non erano legate a persone famose, ma avevano una sensazione e un'atmosfera molto distinta che rifletteva le difficili condizioni che la gente stava affrontando in Italia dopo la guerra. "Il Mondo" non pagava molto per le sue foto, così mio padre alla fine iniziò a lavorare per una rivista più importante chiamata "Tempo Illustrato". Gli commissionarono storie in tutto il mondo, inclusi ritratti di attori e registi neorealisti. […] Credo che il segreto delle foto di mio padre sia la loro intimità, perché queste persone sono diventate davvero sue amiche. Pranzava con Vittorio Gassman e Alberto Sordi. Quando Kim Novak o Gloria Swanson venivano a Roma, mandava dei fiori alle loro stanze d'albergo con un biglietto d'invito nel suo studio. Viaggiava con Pasolini, andava al mare con Anna Magnani e suo figlio. Mio padre usava sempre la luce naturale e preferiva la spontaneità all'immagine costruita con cura. Si considerava un dilettante – fotografava per amore e per passione – che ebbe la fortuna di fare della fotografia una professione.

Silvia Di Paolo

Le fotografie di Paolo hanno toccato la mia anima – sono come versi dell'età d'oro della poesia romana, o un'aria cantata da Franco Corelli. Sono entusiasta di vederlo unirsi alla schiera dei fotografi famosi del suo tempo, come Cartier-Bresson in Francia o Cecil Beaton in Inghilterra.

Bruce Weber

About 20 years ago, I was in the basement of my parents' house searching for my skis. As I was looking around, I discovered a filing cabinet stuffed with negatives and orange Agfa boxes filled with prints. I asked my father, "What are these pictures?" He said, "Well, I was a photographer once." I was 20 years old at the time, and he had never once mentioned this to me. I had always known my father as a writer and historian – that had been his profession all my life…

The photos he took for "Il Mondo" were not related to famous people – instead they had a very distinct feeling and atmosphere, reflecting the difficult conditions people were facing in Italy after the war. "Il Mondo" didn't pay much for his photos, so my father eventually started working for a bigger magazine called "Tempo Illustrato". They commissioned him to do stories all over the world, including portraits of the neo-realist actors and directors…

I think the secret of my father's pictures is their intimacy, because these people really became his friends. He would have lunch with Vittorio Gassman and Alberto Sordi. When Kim Novak or Gloria Swanson came to Rome, he would send flowers to their rooms at the hotel with a note inviting them to his studio. He travelled with Pasolini, went to the beach with Anna Magnani and her son. My father always used natural light and favoured spontaneity over a carefully constructed image. He considered himself an amateur – taking photographs out of love and passion – who was fortunate that it became his profession.

Silvia Di Paolo

Paolo's photographs have touched my soul – they are like lines from the golden age of Roman poetry, or an aria sung by Franco Corelli. I'm excited to see him join the ranks of renowned photographers of his time, including Cartier-Bresson in France or Cecil Beaton in England.

Bruce Weber

THE TAKING

USA, 2021
Regia: Alexandre O. Philippe

▪ Scen.: Alexandre O. Philippe. F.: Robert Muratore. M.: Dave Krahling. Mus.: Jon Hegel. Prod.: Kerry Deignan Roy con Robert Muratore, Cathy Trekloff per Exhibit A Pictures ▪ DCP. D.: 76'. Bn e Col. Versione inglese con sottotitoli inglesi / *English version with English subtitles* ▪ Da: Exhibit A Pictures

"Qui siamo nel West, dove se la leggenda diventa realtà, vince la leggenda". E questo è stato il destino della Monument Valley, lo straordinario altopiano del Colorado dominato da ripide torri d'arenaria che a partire da *Ombre rosse* fu immortalato da John Ford in sette dei suoi western classici. Attraverso una cornucopia di filmati e l'alternarsi di voci di studiosi ed esperti che non appaiono sullo schermo e vengono identificati solo nei titoli di coda, Alexandre O. Philippe (che in precedenza ha documentato la creazione di *Alien* e dell'*Esorcista* e analizzato la scena della doccia di *Psycho*, in *78/52*) illustra vividamente in *The Taking* come lo scarno paesaggio sia arrivato a simboleggiare tutto ciò che è suggestivo e terribile del West. Lo stesso Ford, come si evince dalla famosa intervista burbera concessa a Peter Bogdanovich, era solito offrire poche spiegazioni sulla propria scelta. Ma il paesaggio mitico da lui creato – l'arida vallata fa da sfondo perfino a *Sentieri selvaggi*, che pure si svolge in Texas – celava una storia più profonda, quella del brutale allontanamento della tribù indigena dei Navajo. La rappresentazione di orde minacciose di nativi americani offerta dai film di Ford rivelava poco o nulla di questa specifica storia, preferendo consolidare l'immagine dell'Uomo Bianco in lotta per fondare una nazione. Celebrando la forza visiva a scapito di tragiche verità, le generazioni successive hanno regolarmente reso omaggio all'uso fordiano di quei luoghi, che si trattasse del gesto amorevole di Sergio Leone con i suoi ampi movimenti di macchina in *C'era una volta il West* o di grossolane pubblicità di automobili. Nell'affrontare gli aspetti mitologici della vallata in un contesto politico più ampio alcuni commentatori di Philippe tendono a strafare, ma complessivamente la precisione chirurgica dei dettagli e l'estro visivo di questo documentario lo rendono un'analisi avvincente di un' immagine indelebile del cinema.

David Thompson

"This is The West, sir. When the legend becomes fact, print the legend". And this has been the fate of Monument Valley, the awesome desert plateau in Colorado dominated by steep columns of red sandstone Buttes which, beginning with Stagecoach*, was immortalised by John Ford in seven of his classic Westerns. Through a cornucopia of film clips and alternating voices of unseen academics and specialists who are only identified in a final roll call, Alexandre O. Philippe (who previously documented the making of* Alien *and* The Exorcist *as well as* Psycho*'s shower scene in* 78/52*) vividly illustrates in* The Taking *how this sparse location has come to symbolise all that is both inspiring and terrible about the West. Ford himself, as seen in his infamously gruff interview with Peter Bogdanovich, offered little insight as to his choice. But the mythical landscape he created – the barren valley even stood in for Texas in* The Searchers *– disguised a deeper history of the brutal displacement of the indigenous Navajo tribe. Ford's depiction in his films of threatening hordes of Native Americans revealed little or nothing of this specific history, preferring to reinforce that of the White Man's struggles in founding a nation. And celebrating visual potency over tragic truths, subsequent generations of film-makers have regularly been inspired to pay homage to Ford's use of the location, from the loving gesture of Sergio Leone's sweeping camera in* Once Upon A Time in the West *to its exploitation in crass car commercials. In tackling the mythological aspects of the valley in a wider political context, some*

The Taking

of Philippe's commentators over-reach themselves, but overall the forensic detail and visual flair of this documentary make it a compelling examination of an indelible image in cinema.

David Thompson

À VENDREDI, ROBINSON

Francia-Svizzera-Iran-Libano, 2022
Regia: Mitra Farahani

▪ T. int.: *See You Friday, Robinson*. F.: Daniel Zafer, Mitra Farahani, Fabrice Aragno. M.: Mitra Farahani, Fabrice Aragno, Yannick Kergoat. Int.: Jean-Luc Godard, Ebrahim Golestan. Prod.: Mitra Farahani con Fabrice Aragno, Hamidreza Pejman, Georges Schoucair per Écran noir productions, Casa Azul Films, Hamidreza Pejman, Schortcut Films ▪ DCP. D.: 96'. Col. Versione in farsi, francese e inglese con sottotitoli inglesi / *Farsi, French and English version with English subtitles* ▪ Da: Ecran Noir Productions

Alla base di questo ultimo film di Mitra Farahani c'è un dialogo a distanza, quello tra Ebrahim Golestan, un gigante del cinema e della letteratura iraniana (che tra pochi mesi festeggerà il suo 100° compleanno) e il regista franco-svizzero Jean-Luc Godard. Farahani, tra i documentaristi iraniani di maggior talento, riesce a mediare tra due mondi in apparenza inconciliabili creando un'opera epistolare unica. Il suo stile elegante e ibrido ci porta dall'incontro con semplici ombre – così ci appaiono i due artisti la prima volta che li vediamo – alle vite interiori di individui in carne e ossa, vulnerabili, sofferenti, premurosi, in perenne ricerca.

Frutto di un lavoro durato più di sette anni, *À vendredi, Robinson* va alla ricerca di punti di convergenza. I due artisti vivono ciascuno nella sua personale isola di solitudine ma sono connessi via internet. Godard, ancora interessato soprattutto alle immagini e al linguaggio, lancia le idee. Golestan, uomo d'espansione e di chiarezza, cerca di trovare un senso nella serie di rompicapi audiovisivi che riceve. Godard si comporta come se tutti sapessero tutto, e Golestan replica che non tutti sono ancora nati. Farahani estende alla forma stessa del film il concetto di 'parallelismo'. E ci aggiunge qualcosa di suo, come quando vengono narrati brani scelti della vita di Beethoven, con l'accompagnamento della musica del compositore, per completare un ritratto composito della creatività al crepuscolo della vita.

Farahani tralascia misteriosamente le opere fondamentali dei due artisti, mostrando estratti dei loro film solo quando uno dei due li sta effettivamente guardando. Vediamo Golestan e sua moglie (altra figura centrale del film) mentre guardano *JLG/JLG – autoportrait de décembre*, e viene mostrato anche *Hills of Marlik* dello stesso Golestan. Ma non mancano altre citazioni, da Wittgenstein a Joyce, da Tolstoj a Goya, da Čechov a *Johnny*

À vendredi, Robinson

Guitar, da Puccini a Elias Canetti. Godard recita l'ultima frase di *L'uomo ombra* di Dashiell Hammett ("ma è tutto piuttosto insoddisfacente"), mettendo in primo piano un tema centrale del film, mentre la profonda ammirazione di Golestan per Saadi, il poeta persiano del XIII secolo, fa da forza motrice.

Eppure, al di là della parola stampata e dell'immagine, il film trova alcune delle sue risposte nelle stanze ordinarie dei due uomini, nel ciclo calcolato delle loro vite, nel loro salire e scendere le scale. E poi c'è il parallelismo vita/morte che Farahani tenta di scongiurare conservando ogni banale pezzetto di vita che trova e riesce a tradurre in poesia.

Ehsan Khoshbakht

À vendredi, Robinson è una non corrispondenza, due parallele che non si sarebbero mai incrociate.

Ebrahim Golestan, lo studioso, conosce molto bene l'opera di Jean-Luc Godard e capisce perfettamente ciò che sta accadendo. E tuttavia rifiuta consapevolmente di abbandonarsi al linguaggio di Godard. Gli resiste. Continua a opporgli il proprio ritmo, la propria argomentazione sviluppata su più pagine. Ma anche Jean-Luc Godard, vero filosofo dell'arte, rifiuta e resiste… E il film resiste a entrambi e a questo insuccesso.

À vendredi, Robinson è un itinerario che non segue le indicazioni principali, che non conducono da nessuna parte, ma si nutre soprattutto di passaggi fuori dei sentieri battuti, di fughe fuori strada.

Il film voleva essere "una raccolta quotidiana di pensieri" nella quale ciascuno dei due rivelasse una parte di sé nella propria solitudine. Ebrahim Golestan mostra una forma di saggezza dinanzi a questa necessità del destino umano. Jean-Luc Godard, invece, oscilla tra rivolta e malinconia.

E così ogni Robinson resta infine sulla sua isola: "la mia solitudine riconosce la sua".

Mitra Farahani

A long-distance dialogue between Ebrahim Golestan, a giant of Iranian cinema and literature (now only a few months shy of his 100th birthday), and Swiss-French filmmaker Jean-Luc Godard forms the basis of this latest film by Mitra Farahani. Among the most gifted documentarians from Iran, Farahani is able to mediate between two seemingly irreconcilable worlds to create a unique epistolary work. Its elegant, hybrid style takes us from encounters with shadows – the first time we see each of these artists – to the inner lives of flesh and blood individuals: vulnerable, pained, caring, endlessly searching.

More than seven years in the making, À vendredi, Robinson *is a search for points of convergence – each artist now seen living on his chosen island of solitude but connected through internet technology. Godard, still largely preoccupied with ideas concerning image and language, plays the role of pitcher. Golestan, a man of expansion and clarity, aims to find meaning in the array of audio-visual puzzles he receives. Godard acts as if everything is known by everybody, to which Golestan replies that everybody is not born yet. Farahani brings the idea of 'parallels' into the form of the film itself. She even adds her own, as when selected passages from the life of Beethoven are narrated, with the accompaniment of the composer's music, to complete her puzzle picture of creativity in the twilight of life.*

Farahani mysteriously leaves out of the frame the key works made by these two artists, only showing excerpts from their films when one of the two is actually watching one. We see Golestan and his wife (also a central figure in the film) watching JLG/JLG – autoportrait de décembre*, and Golestan's own* Hills of Marlik *also features. But there is an abundance of other citations – from Wittgenstein to Joyce; Tolstoy to Goya; Chekhov to* Johnny Guitar*; Puccini to Elias Canetti. Godard recites the closing lines of Dashiell Hammett's* The Thin Man *("but it's all pretty unsatisfactory"), foregrounding a central theme of the film, while Golestan's deep admiration for the 13th-century Persian poet Saadi acts as the driving force.*

Yet, beyond the printed word and the image, the film finds some of its answers

in the ordinary rooms of these two men; in their calculated cycle of life, climbing and descending the stairs. Then there's the life-and-death parallel that Farahani tries to ward off through her preservation of every banal bit of life that she encounters and manages to translate into poetry.

Ehsan Khoshbakht

À vendredi, Robinson *is a failed correspondence, two parallel courses that never meet.*

The scholar Ebrahim Golestan knows the work of Jean-Luc Godard very well and perfectly understands what is going on. And yet he deliberately refuses to give in to Godard's language. He resists it. His arguments and the rhythm of his prose continue to fight against it, page after page. But Godard, like the true philosopher of art that he is, also refuses and resists… And the film resists both of them, and this failure to connect.

À vendredi, Robinson *is a journey that forgoes the main routes and does not lead anywhere, but is enriched instead by veering off-road and exploring the gaps between well-trodden paths.*

The film aspires to be a "collection of daily thoughts" in which each of the subjects reveals a part of himself and his solitude. Golestan displays some kind of wisdom when confronted by this inevitable facet of the human condition. Godard, on the other hand, alternates between rebellion and melancholy.

And thus every Robinson ends up on their own island: "my solitude recognises yours".

Mitra Farahani

JANE CAMPION, LA FEMME CINÉMA

Francia, 2022 Regia: Julie Bertuccelli

▪ M.: Svetlana Vaynblat, Laure Gardette. Mus.: Olivier Goinard. Prod.: Olivier Goinard per Les Films du Poisson ▪ DCP. D.: 98'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Les Films du Poisson

Jane Campion, la femme cinéma

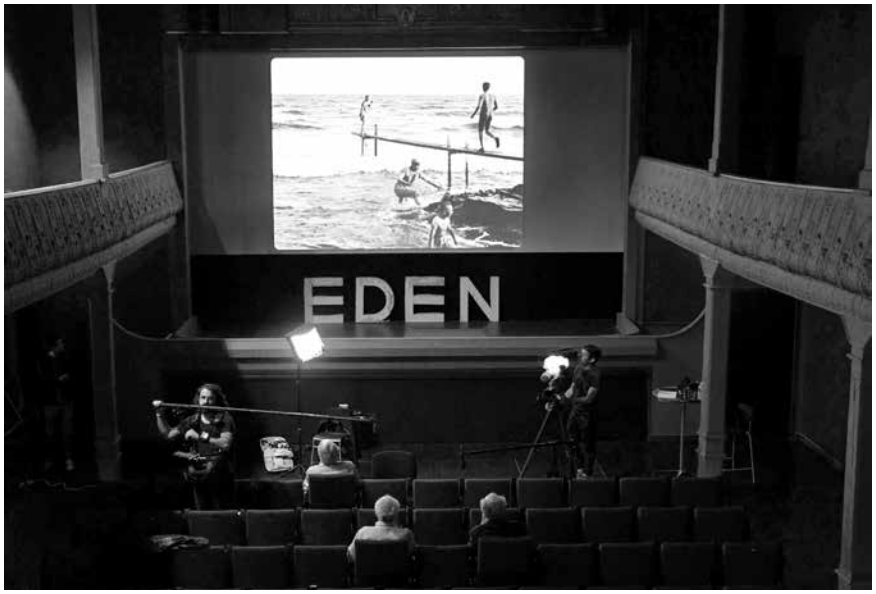
Jane Campion è stata la prima donna a ricevere la Palma d'Oro a Cannes, per *Lezioni di piano*, e quest'anno ha vinto l'Oscar per la miglior regia con *Il potere del cane*. In quarant'anni di carriera si è ritagliata un posto unico nel pantheon del cinema, tradizionalmente maschile. Cineasta visiva e iconoclasta, sottile ritrattista dell'animo umano e delle donne, è anche una regista furtiva, insieme discreta e stravagante, gentile e impertinente, a tratti incompresa. Per la prima volta Julie Bertuccelli la ritrae come merita, in un film orgogliosamente soggettivo e non convenzionale che rispecchia molto il pioneristico viaggio di Jane nel cinema e nella vita.

Jane è la regista che ammiro maggiormente e con la quale sento un autentico legame. I suoi film mi hanno appassionata e liberata; li sento profondamente. Mi hanno dato la fiducia e l'ispirazione per continuare a fare film. Questi quarant'anni di vita di una donna saranno segnati dall'eccezionale carriera di una grande regista, di un'esploratrice, di un'inventrice di forme, di una persona instancabilmente curiosa che ha lasciato sulla storia del cinema l'impronta della sua straordinaria immaginazione e che oggi continua a esercitare la sua influenza sulle giovani generazioni.

Julie Bertuccelli

Jane Campion was the first woman to win the Palme d'Or at Cannes, for The Piano*, and this year won Best Director at the Academy Awards for* The Power of the Dog*. In 40 years of work, she has carved out a unique place for herself in the traditionally masculine pantheon of cinema. A visual and iconoclastic director, a subtle portraitist of the human soul and women, Jane Campion is also a furtive filmmaker, at once discreet and whimsical, gentle and impertinent, and at times misunderstood. For the first time, filmmaker Julie Bertuccelli draws the portrait she deserves, in a film that is unapologetically subjective and offbeat, very much mirroring Jane's own trailblazing journey in cinema and life.*

Jane is the director for whom I have the most admiration and with whom I feel a genuine connection. Her films have transported and liberated me; they resonate deep within me. They've given me the confidence and inspiration to



L'Eden de La Ciotat

continue making films. These 40 years of a woman's life will be marked by the exceptional career of a major filmmaker, an explorer, an inventor of forms, an indefatigable curious person, who has imprinted the history of cinema with her unique imagination, and who today marks the younqer generations with her lastinq influence.

Julie Bertuccelli

L'EDEN DE LA CIOTAT

Francia, 2022 Regia: Alain Bergala

▪ Int.: Jean-Pierre e Luc Dardenne, Jean-Louis Tixier, Florence Basilio. F.: Aurélien Py. M.: Sandrine Deegen. Mus.: Béatrice Thiriet. Prod.: Olga Prud'homme-Farges per Kolam Productions ▪ DCP. D.: 53'. Col. Versione francese / *French version* ▪ Da: Kolam Productions

Dare libero sfogo alla creatività, in cinquanta minuti: è questa la forza della serie di documentari *Cinémas mythiques*. Questo episodio dà carta bianca al critico Alain Bergala per la rievocazione dell'originale cinema Éden de La Ciotat. Aperta come teatro nel 1889, la più antica sala cinematografica in attività al mondo ospita già nel 1899 una prima proiezione a pagamento, composta da diciannove "vedute" Lumière. Minacciato di chiusura negli anni Ottanta del secolo scorso, il cinema è stato riaperto nel 2013 dopo un intervento di restauro. Durante alcuni giorni dell'ottobre 2021, questo radioso documentario accompagna Jean-Pierre e Luc Dardenne in una passeggiata tra il Teatro Éden, il cantiere navale e il Palais Lumière costruito da Antoine Lumière, padre di Auguste e Louis. Senza dimenticare la leggendaria stazione di *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*.

Il momento culminante del film vede i fratelli Dardenne commentare, con lo sguardo pieno di meraviglia, alcuni estratti di *Baignade en mer* (1895) e di *Ateliers de La Ciotat* (1896). Segue un pertinente accostamento con la loro filmografia, arte del movimento (la circolazione ininterrotta di *Il ragazzo con la bicicletta*, 2011) e del lavoro (la stalla di *L'età giovane*, 2019). Maliziosamente, Bergala aggiunge un tocco di riflessività: un campo lungo della sala, girato dalla galleria, che mostra l'intervista in corso, attrezzature comprese. Questa osservazione meticolosa, alla maniera dei pionieri del cinema, pervade tutto il documentario, al punto che qualsiasi inserto ci appare come una "veduta" Lumière.
Nicolas Didier, "Telerama", n. 3769, aprile 2022

To give creativity free reign, in the space of fifty minutes: this is the strength of the documentary series Cinémas mythiques. *This episode gives the critic Alain Bergala complete freedom to commemorate the original Éden de La Ciotat cinema. The oldest continuously operating cinema in the world first opened as a theatre in 1889, but the very same year it also hosted its first commercial film screening, comprised of nineteen Lumière "views". Threatened with closure in the 1980s, the cinema was reopened in 2013 after a restoration project. This luminous documentary accompanies Jean-Pierre and Luc Dardenne over the course of a few days in October 2021 as they walk through the Teatro Éden, the shipyard and the Palais Lumière built by Antoine Lumière, the father of Auguste and Louis. And it does not forget the legendary station from* L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat.

The culmination of the film features the Dardenne brothers, their eyes full of wonder, as they comment on extracts from Baignade en mer *(1895) and* Ateliers de La Ciotat *(1896). Then several pertinent comparisons are drawn with their filmography: the art of movement (the uninterrupted traffic flow in* The Kid with a Bike*, 2011) and work (the stable in* Young Ahmed*, 2019). Bergala also cheekily adds a self-reflexive touch: a long shot of the room, surrounded by a gallery, in which we can see the interview taking place, including the filmmaking equipment. Such meticulous observation, which is typical of the cinema pioneers, can be seen throughout the documentary – so much so that any insert shots immediately look like a Lumière "view".*
Nicolas Didier, "Telerama", n. 3769, aprile 2022

Montand est à nous

MONTAND EST À NOUS

Francia, 2021 Regia: Yves Jeuland

▪ T. int.: *All About Yves Montand.* Scen.: Yves Jeuland, Vincent Josse. M.: Lizi Gelber. Mus.: Éric Slabiak. Prod.: Zadig Productions & DCP. D.: 100'. Col. Versione francese / *French version* ▪ Da: Zadig Productions

In precedenza mi accontentavo di infilare Montand nei miei film con tocchi più o meno subliminali, ma mai direttamente. Questa volta acciuffo finalmente l'eroe della mia vita. Fin dall'adolescenza, questa passione non mi ha mai lasciato.

[...] Questo film in prima persona è un inventario alla Prévert. Un inventario affettivo, non un catalogo esaustivo. Abbiamo compiuto delle scelte. Scelte che sono necessariamente soggettive. Ma va detto che abbiamo attinto generosamente alla sua discografia e alla sua filmografia, come alle interviste poco conosciute. Ci siamo lasciati guidare dal piacere e dall'emozione, qualche volta anche dalla nostalgia. [...]

Come per il mio documentario su Chaplin, si tende a pensare che tutto sia già stato mostrato, ma non è affatto così. Penso in particolare alle magnifiche immagini che riprendono Montand e Simone Signoret a Saint-Paul-de-Vence, nel 1950, subito dopo il loro incontro. E grazie a Éric Le Roy degli Archives Françaises du Film ho potuto accedere ai giornalieri inediti di un cortometraggio militante girato nel 1955 da Yannick Bellon, *La Maison du Bonheur*, che fu alla fine intitolato *Un matin comme les autres*. Fu il primo film a riunire Simone e Montand, prima ancora delle riprese di *Le vergini di Salem*. Era prodotto da Procinex, società vicina al Partito Comunista Francese. La fotografia è di Henri Alekan. È un piccolo tesoro.

Potrei anche citare delle fotografie, alcune delle quali mi appartengono. Penso a Montand con Brassens e Mouloudji, o in compagnia dei Frères Jacques. E poi ci sono le riprese preziose e non utilizzate girate nel 1985 da Serge Viallet dietro le quinte di *Jean de Florette* e *Manon delle sorgenti*. Serge riprende Yves Montand durante la sessione di trucco: per il ruolo di Papet va invecchiato di dieci o quindici anni. Vedendo il proprio riflesso nello specchio Montand sprofonda nell'angoscia esistenziale. Scoprire queste immagini è stato per noi un regalo formidabile.

Yves Jeuland

In the past, I was happy to slip Yves Montand into my films, more or less subliminally, and never facing the camera. This time, I finally grasped my lifetime hero with both hands. Ever since I was a teenager, this passion has never left me…

This film in the first person is an inventory in the style of Prévert. It is an affectionate inventory, but not an exhaustive one. We made choices; they were inevitably subjective ones. But you should know that we delved deeply into his discography and filmography, as well as some little-known interviews. Our choices were inspired by pleasure and emotion, and sometimes nostalgia… As with my documentary on Chaplin, one thinks that everything has already been shown, but no!

What springs to my mind are some splendid shots of Montand and Simone Signoret in Saint-Paul de Vence in 1950, just after they met. Thanks to Éric Le Roy of Archives Françaises du Film, I was given access to the unedited rushes of a short activist film by Yannick Bellon, shot in 1955: La Maison du Bonheur, *which was later renamed* Un matin comme les autres. *It was Signoret and Montand's very first film appearance together, even before* The Crucible *was made. It was produced by Procinex, a company with close ties to the French Communist Party. The cinematography was by Henri Alekan. It is a real gem.*

I could also mention photographs, some of which are mine. I'm thinking of Montand with Brassens and Mouloudji, or even in the company of the Fréres Jacques. And then there are those treasured and untapped rushes of the making of Jean de Florette *and* Manon des Sources, *shot by Serge Viallet in 1985. Serge filmed Montand after having his makeup applied; for the role of Papet, he had to age 10 to 15 years. Seeing his reflection in the mirror plunged Montand into existential despair. Discovering these images was for us a wonderful gift.*

Yves Jeuland

Já que ninguém me tira para dançar

JÁ QUE NINGUÉM ME TIRA PARA DANÇAR

Brasile, 2021
Regia: Ana Maria Magalhães

▪ Scen.: Ana Maria Magalhães. F.: Jacques Cheuiche. M.: Paula Sancier. Mus.: Fernando Moura. Int.: Lídia Brondi, Louise Cardoso, Ligia Diniz (Leila Diniz), Antonio Pitanga, Lita Cerqueira, Neném, Cristina Aché, Beatriz Moura Costa, Pardal, Juanita Dias Costa (se stessi). Prod.: Ana Maria Magalhães per Nova Era Produções
▪ DCP. D.: 91'. Bn e Col. Versione portoghese con sottotitoli inglesi / *Portuguese version with English subtitles*
▪ Da: Nova Era Produções de Arte Ltda
▪ Restaurato nel 2021 da Fabio Fraccarolli presso i laboratori Vertigo con il sostegno di Itaú Cultural e Metrópoles Produções Audiovisuais Ltda, a partire dalle versioni digitali dei master U-Matic conservati presso Cinemateca Brasileira / *Restored in 2021 by Fabio Fraccaroli at Vertigo laboratory with funding provided by Itaú Cultural and Metrópoles Produções Audiovisuais Ltda, from the digital versions of the U-Matic Masters preserved at Cinemateca Brasileira*

Já que ninguém me tira para dançar è un film mai visto prima, inizialmente inciso su nastri U-Matic e recentemente restaurato. Ai materiali originali del 1982 digitalizzati nel 2015 sono state aggiunte nuove interviste e registrazioni. Ultimato in HDTV, il film recupera il ruolo svolto nella cultura moderna da Leila Diniz, artista che si batté per la libertà delle donne negli anni più duri della dittatura militare.

Creato dalla regista e attrice Ana Maria Magalhães, che era amica di Leila, il film è la cronaca di un'epoca e si avvale di estratti di film, fotografie e scene di finzione per mettere in luce la personalità di Leila Diniz, che con la sua vita e le sue scelte progressiste ispirò cambiamenti culturali e di costume in tutto il mondo. La famosa intervista di Leila con Pasquim, nel 1969, suscitò l'indignazione dei militari e il disprezzo delle femministe che la considerarono semplicemente volgare.

Autentica e spontanea, Leila Diniz fu la portavoce di una generazione censurata. Conquistò cuori e menti nel segno dell'amore e allo stesso tem-

po si attirò l'ostilità dei difensori della morale e dei conservatori, soprattutto dopo aver posato incinta di otto mesi in bikini per una rivista. Leila parlava apertamente di tutto, compresa la sua sessualità. Come le ribelli Janis Joplin e Amy Winehouse, Leila Diniz morì a soli ventisette anni, in un incidente aereo in India mentre tornava da un festival del cinema in Australia, dove era stata premiata come migliore attrice.

Já que ninguém me tira para dançar *is a never-before-seen feature film, originally recorded in U-Matic tapes, and recently restored. New interviews and recordings were added to the 1982 originals that were digitized in 2015. Finished in HDTV, the film rescues Leila Diniz's role in modern culture, as an artist who stood up for women's freedom during the harshest years of the military dictatorship in Brazil in the 1960s.*

Created by director and actress Ana Maria Magalhães, who was Diniz's friend, the film is the record of a period and shows images from films, photos and fictional scenes lived by the actress Leila Diniz, revealing her libertarian way of being and acting at a time that inspired cultural and behavioural advances worldwide. Diniz's famous interview with O Pasquim in 1969 aroused the indignation of the military and the contempt of feminists who considered her just vulgar.

Authentic and spontaneous, Diniz was the spokeswoman for a censored generation. She won hearts and minds under the sign of love and at the same time generated hostility from defenders of morals and conservatives, especially after posing in a bikini for a magazine, at eight months pregnant. Diniz spoke openly about everything, including her sexuality. Just like rebels Janis Joplin and Amy Winehouse, Diniz died at the age of 27, in a plane crash in India, while returning from a film festival in Australia, where she received the best actress award.

Rendez-vous avec Maurice Chevalier

RENDEZ-VOUS AVEC MAURICE CHEVALIER

Francia, 2022 Regia: Cyril Leuthy

▪ Prod.: Éclectic ▪ DCP. D.: 54'. Col.
Versione francese / *French version*
▪ Da: Éclectic

La figura di Maurice Chevalier è leggendaria: è "l'uomo con la paglietta". Cantante fantasioso, vedette della rivista, attore, l'impertinente "prediletto delle signore" famoso quanto la torre Eiffel è stato agli occhi del mondo l'incarnazione stessa dello charme parigino.

A cinquant'anni dalla scomparsa, il 1° gennaio 1972, il destino eccezionale che ha portato un ragazzino nato alla fine dell'Ottocento nella Parigi popolare di Ménilmontant fin sul tappeto rosso di Hollywood merita di essere riportato in vita.

È l'obiettivo principale di questo film: ridare sostanza, nobiltà e profondità insospettata a un mito un po' lontano. Attingendo con entusiasmo a un repertorio di cinquecento titoli, il film compone una partitura ricca e gioiosa: canzoni ancora molto vive – *Valentine*, *Prosper*, *Dans la vie faut pas s'en faire* – ma anche melodie che trascinano lo spettatore nell'atmosfera della Belle Époque, delle grandi riviste e del music-hall degli anni ruggenti o nel clima affascinante dei primi musical di Lubitsch.

Grazie alle sue prolisse *Mémoires* è lo stesso Maurice a raccontare in parte la sua storia, dagli esordi a soli dodici anni con la grande Mistinguett, passando per le due guerre mondiali. Il film è come il suo eterno sorriso: vivace, giocoso, pieno di colori e di arguzia da cartone animato.

È sui muri di Ménilmontant, con i codici della street art, che Chevalier aggiorna un'eredità ancora attuale: "la mia storia resterà un incoraggiamento per tutti i ragazzini poveri. Dimostra che non devono più farsi paralizzare dal loro complesso d'inferiorità, che possono andare avanti senza paura, che hanno bisogno solo di coraggio, buon senso e buona volontà".

Maurice Chevalier is a legendary figure: he is "the man in the straw boater". A whimsical chanteur, star of the musical stage, actor and funny man who was "beloved of the ladies", he was the very epitome of Parisian charm in the eyes of the world, as famous as the Eiffel Tower.

Fifty years after he left us on 1 January 1972, the extraordinary story of a

boy from Paris' working-class Ménilmontant district at the end of the 19th century making it to Hollywood's red carpet deserves to be revived.

This is the main concern of this film: to breathe life back into the dignity and hidden depths of a somewhat remote, mythical figure. Drawing on an indulgent repertoire of 500 titles, the film is like a sumptuous and joyful orchestration: there are enduring songs like Valentine, Prosper, Dans la vie faut pas s'en faire*, and also tunes that transport the spectator back to the Belle Époque, the great music hall revues of the Roaring Twenties or the bewitching early musicals of Lubitsch.*

*Thanks to his expansive memoirs (*Mémoires*), it is Chevalier himself who tells part of his story, how he started out aged only 12 on meeting the legendary French actress and singer, Mistinguett, living through two world wars. The film is made in the image of his eternal smile: lively, cheerful, brimming with colour and cartoon wit.*

It is in Ménilmontant, with its street-art vibe, that the enduring relevance of his heritage is refreshed: "my will live on as a vote of encouragement for kids living in poverty. It shows that they don't have to let themselves be paralysed by their inferiority complex, that they can get ahead without being afraid, that all they need is courage, common sense and to show willing".

DOCUMENTI / *DOCUMENTS*

A NOI!

Italia, 1922 Regia: Umberto Paradisi

▪ Prod.: Sindacato Cinematografico Italiano ▪ DCP. D.: 22'. Col. (da un nitrato imbibito / *from a tinted nitrate print*) Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / *Italian intertitles with English subtitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna ▪ Restaurato da Cineteca di Bologna con il contributo di Ministero della Cultura presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da copia positiva nitrato 35mm incompleta (385 m rispetto ai 1318 m indicati sul visto di censura) depositata da Giorgio Ghedini */ Restored by Cineteca di Bologna with the support of Ministero della Cultura at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a positive 35mm nitrate print (385 m of the 1318 m indicated on the censorship certificate) deposited by Giorgio Ghedini*

A noi!

Digitized in 2022 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a positive 35mm nitrate print deposited by Diego Camassa

A leggere i titoli, lo scopo di questo doppio programma potrebbe sembrare lampante: documentare, attraverso due film realizzati a ridosso degli eventi, la parabola di Mussolini e del fascismo lungo un arco che precipita dalla glorificazione all'odio. La faccenda, in realtà, è più intricata.

Su *A Noi!* c'è poco da dubitare. Umberto Paradisi, in questo film ufficiale del Partito Fascista, cuce assieme svariate riprese altrui e un suo recente documentario (*A Napoli coi fascisti d'Italia*) per narrare il trionfo incontestato della Marcia su Roma. Pare che ogni italiano degno di tal nome si precipiti verso la capitale, con qualsiasi mezzo (in treno, a piedi, nei cassoni dei camion); ogni inquadratura è un formicaio stipato di folla osannante, come a scongiurare la benché minima traccia

ACCUSO MUSSOLINI!

Svizzera, 1945

▪ Prod.: SEFI Film ▪ DCP. D.: 27'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: Cineteca di Bologna ▪ Digitalizzato nel 2022 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva nitrato 35mm depositata da Diego Camassa /

di vuoto che metta in dubbio l'unanimità del consenso. Il positivo nitrato che abbiamo reperito è lacunoso in maniera peculiare: rispetto al film completo, sembra tagliato qua e là con intento consapevole, come se volesse offrire una versione più agile e vivace, badando a non trascurare l'essenziale.

Accuso Mussolini! (anche qua c'è un perentorio punto esclamativo), fingendo di parlare per bocca di un operaio inferocito, nella prima parte organizza il proprio dileggio pescando a man bassa dai cinegiornali Luce, per dilungarsi infine sugli eventi milanesi e gioire davanti a Piazzale Loreto.

Dopo una proiezione all'Odeon di Milano nel ferragosto del 1945, vari organi di stampa reagiscono con sdegno, parlando di propaganda fascista bella e buona, di insulto agli italiani dipinti come entusiasti sostenitori del tiranno prima e come bestie assetate di sangue poi. Il proprietario della SEFI Film di Lugano viene smascherato: si tratterebbe di un italiano, Raffaello Mazzocchi, che già fece buoni affari distribuendo 'filmacci' del Ventennio. Intanto, l'Associazione Nazionale Partigiani si rivolge direttamente al Ministero degli Affari Esteri: ha saputo che sono in corso manovre per esportare il film in altri paesi, col rischio di veder sfregiato il buon nome della nazione anche fuori confine. Le autorità si mobilitano. Ma nel dicembre del 1945, dopo una vicenda tortuosa che qui abbiamo ridotto all'osso, devono ammettere la loro parziale impotenza: bloccheranno il film in Italia ma, in quanto alla distribuzione internazionale, hanno le mani legate. Non sappiamo se il film abbia circolato all'estero. Tra i documenti della commissione di censura, è ancora protocollato con la classificazione: "sospeso".

Andrea Meneghelli

Judging by the film titles, the aim of this double-bill might seem obvious: to document, through two films made immediately after the events they depict, the journey from glorification to vilification of Mussolini and the Fascist regime. However, the matter is more complex than that. There is little doubt about A Noi! In this official film of the Fascist Party, Umberto Paradisi knits footage shot by various people together with his recent documentary A Napoli coi fascisti d'Italia *in order to narrate the undisputed triumph of the March on Rome. Here it seems as if every Italian worthy of the name descended on the capital, using whatever means were available to them (by train, on foot, in the back of trucks); every shot is a seething mass of cheering crowds, as if to dispel the slightest hint of emptiness, which could call into question the unanimity of consensus. The nitrate positive that we obtained is incomplete, but in a rather unusual way: in comparison with the complete film, it appears to have been deliberately cut here and there, as if someone wanted to present a more lively and manageable version without overlooking the essential.*

Accuso Mussolini! *(once again there is a peremptory exclamation point) masquerades as the voice of an enraged workman. In the first part, its derision is structured around a trawl through the newsreels of the Istitituo Luce; then it goes into greater detail about the events in Milan and rejoices at Piazzale Loreto. After a screening at the Milan Odeon in August of 1945, various newspapers reacted with disdain, describing the film as pure Fascist-style propaganda, an insult to all Italians, which it depicts first as enthusiastic supporters of a tyrant and then as bloodthirsty beasts. The owner of SEFI Film in Lugano was revealed to be an Italian, Raffaello Mazzocchi, who had enjoyed success distributing "bad films" from the Fascist period. Meanwhile the National Association of Partisans appealed directly to the Foreign Affairs Ministry, having discovered that plans were underway to export the film to other countries, which risked harming the nation's reputation abroad. The authorities set to work. However, after a lengthy series of events which can barely be sketched out here, by December 1945 they had to admit their relative powerlessness: they could block the film in Italy but, as far as international distribution was concerned, their hands were tied. We do not know whether the film circulated abroad. Documents held by the censorship commission still bear the label: "banned".*

Andrea Meneghelli

IL CARSO

Italia, 1960 Regia: Franco Giraldi

▪ F.: Giuseppe Pinotti. DCP. D.: 11'. Col ▪ Da: Cinemazero – Pordenone Docs Fest per concessione di Videa ▪ Restaurato nel 2021 da Cinemazero – Pordenone Docs Fest in collaborazione con Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia positiva 35mm messa a disposizione da Videa e conservata presso Cineteca di Bologna */ Restored in 2021 by Cinemazero – Pordenone Docs Fest in collaboration with Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a 35mm positive print provided by Videa and preserved by Cineteca di Bologna*

Un cortometraggio prodotto dalla Documento Film e girato sul Carso triestino durante le vacanze di Natale del 1959. Dato per perduto dallo stesso regista, fino a tre anni fa. Quando il sottoscritto ha avuto la fortuna di ritrovarne una copia 35mm, in ottimo stato, conservata negli archivi della Cineteca di Bologna. Giraldi, all'epoca ex giornalista cinematografico emigrato a Roma e attivo come assistente alla regia, firma un personalissimo, dolceamaro affresco 'western' sulla propria terra d'origine. Giuseppe Pinori – in seguito direttore della fotografia per Nanni Moretti, Marco Tullio Giordana, i fratelli Taviani – immortala tramite immagini indelebili il duro lavoro quotidiano dei pescatori e dei contadini di Santa Croce/Sveti Križ. Un villaggio in via di rapido spopolamento, schiacciato tra il confine con la Jugoslavia di Tito e le pendici a strapiombo

Il Carso

sul Golfo di Trieste. Callisto Cosulich, critico triestino già noto, anche lui emigrato nella capitale, ha composto un lirico commento fuori campo.

Lorenzo Codelli

In questo documentario, ma anche magnificamente nei suoi film di fiction, il Carso è un vero protagonista: non posso non ricordare lo splendido *Un anno di scuola*, film che ho amato molto e che ho visto nascere. Il Carso, per me e per Giraldi, diventa personaggio indissolubile dalla storia di quell'epoca: un territorio aspro, slataperiano, in contrasto con la 'vecchia Europa' della città, dove i ragazzi si danno 'del lei'. Vedendo questo documentario, non posso non ricordare il magnifico Carso che appare in un film che ritengo un autentico capolavoro di Giraldi, *La frontiera*. Un film bellissimo, forse il suo più bello.

Claudio Magris

A short produced by Documento Film and shot in the Carso region near Trieste during the Christmas holidays of 1959. Its director believed it lost until three years ago when yours truly had the good fortune to discover a 35mm copy in excellent condition conserved in the archives of the Cineteca di Bologna. Giraldi, at the time a former film journalist who had moved to Rome and was working as an assistant director, produced an extremely personal, bittersweet 'western' fresco about his homeland. Through indelible images, Giuseppe Pinori – later a cinematographer for Nanni Moretti, Marco Tullio Giordana and the Taviani brothers – immortalised the hard, daily work of the fisherman and peasants of Santa Croce/Sveti Križ. A village experiencing rapid depopulation, squeezed between the border with Tito's Yugoslavia and the plunging slopes of the Gulf of Trieste. The renowned Triestine critic Callisto Cosulich, who had also already moved to the capital, composed a lyrical voiceover commentary for the film.

Lorenzo Codelli

In this documentary, as well as in his magnificent fiction films, Carso is a veritable protagonist. I cannot forget the splendid Un anno di scuola*, a film I love dearly and which I watched come into existence. Carso, for both Giraldi and I, became an irreplaceable character in the history of this period: a rugged land, like that of Scipio Slataper, which contrasts with the 'old Europe' of the city, where the kids address each other in polite and formal tones. Watching this documentary, I cannot fail to recall the magnificent Carso, which appears in a film that I consider one of Giraldi's authentic masterpieces,* La frontiera*. A beautiful film, perhaps his best.*

Claudio Magris

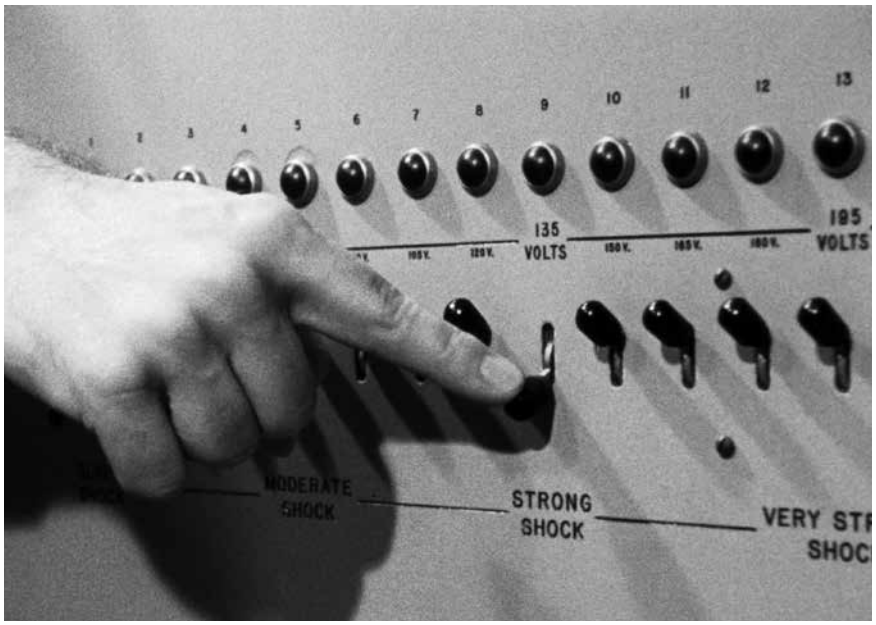
OBEDIENCE

USA, 1965 Regia: Stanley Milgram

▪ F.: Ed English. Int.: John T. Williams (sperimentatore), James J. McDonough (vittima), Stanley Milgram (narratore). Prod.: Stanley Milgram, Christopher Johnson ▪ DCP. D.: 37'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Cinema Preservation Alliance per concessione di Estate of Stanley Milgram ▪ Restaurato in 4K da Cinema Preservation Alliance, a partire da due copie 16mm messe a disposizione da Estate of Stanley Milgram / *Restored in 4K by Cinema Preservation Alliance, from two 16mm prints provided by the Stanley Milgram Estate*

I leggendari e controversi esperimenti sull'"obbedienza all'autorità" condotti dallo psicologo Stanley Milgram alla Yale University negli Stati Uniti sono stati analizzati e riprodotti più volte da altri. Hanno anche ispirato film (in particolare *Experimenter* di Michael Almeryeda, del 2015), ma niente affascina e turba quanto il film che documenta i veri esperimenti, *Obedience* dello stesso Milgram (uscito nel 1965 e girato nel 1962).

Tentando di rispondere agli interrogativi lasciati aperti dal processo di Norimberga, dal processo del 1961 contro il criminale nazista Adolf Eichmann – il cui ricordo era ancora vivo nella coscienza collettiva – e dai fondamentali scritti su Eichmann di Hannah Arendt che introducevano il concetto di "banalità del male", Milgram condusse una serie di esperimenti che appaiavano "insegnanti" (membri della comunità che avevano risposto a un annuncio convinti di partecipare



Obedience

a uno studio sulla memoria) e "studenti". Agli "insegnanti" fu assegnato il compito – da uno "sperimentatore" in camice bianco – di interrogare gli studenti su una serie predeterminata di domande e risposte. Se lo studente rispondeva correttamente si passava alla domanda successiva. Se lo studente dava una risposta errata riceveva una dolorosa scossa elettrica da un "generatore di corrente" controllato dall'insegnante, con voltaggio (e dolore) crescente a ogni risposta errata. Indipendentemente dalle proteste dello studente, all'insegnante veniva ordinato di continuare (con variazioni di: "la prego di continuare l'esperimento")… ma solo lo studente sapeva che si trattava di una messa in scena per testare la capacità di un individuo di resistere a ordini brutali. Generalmente visto solo in contesti didattici, *Obedience* è stato completamente restaurato e viene ora proiettato pubblicamente per la prima volta.

Peter Conheim

Psychologist Stanley Milgram's legendary – and controversial – "Obedience to Authority" experiments, conducted at Yale University in the United States, have been analyzed, repeated multiple times by others and dramatized (most notably in Michael Almeryeda's Experimenter*, 2015, but nothing captivates and disturbs quite like the film of the actual experiments taking place, Milgram's* Obedience *(1965, filmed 1962).*

With the Nuremberg trials, and the 1961 trial of Nazi conspirator Adolf Eichmann, still smoldering in the public consciousness, and Hannah Arendt's seminal writings on Eichmann introducing the concept of "the banality of evil", Milgram conducted a series of experiments in which "teachers" (community members who answered a classified ad, believing they were taking part in a memory study) were paired with "learners". The "teacher" subjects were instructed – by a lab-coated "experimenter" – to quiz learners on a pre-determined series of questions and answers. If the learner answered correctly, they would move on to the next question. If the learner answered incorrectly, he would receive a jolt of pain from a "shock generator" controlled by the teacher, with increasing voltage (and pain) with each incorrect answer. No matter the learner's protestations and cries of pain, the teacher was always instructed to repeat variations of: "please continue the experiment"… but only the "learner" knew the whole setup was a fiction, intended to test a person's ability to resist brutal orders. Generally only seen in educational settings, Obedience *has been fully restored and screens here publicly for the first time*

Peter Conheim

EINE KAMERA IST KEIN MOLOTOW-COCKTAIL

Germania Ovest-Italia, 1978
Regia: Gideon Bachmann

▪ T. it.: *La cinepresa non è una bomba molotov*. T. int.: *A Camera Is not a Molotov Cocktail* ▪ DCP. D.: 45'. Col. Versione italiana e tedesca / *Italian and German version* ▪ Da: Cinemazero
▪ Restaurato nel 2022 da Cinemazero presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia 16mm conservata presso La Cineteca del Friuli / *Restored in 2022 by Cinemazero at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a 16mm print preserved by La Cineteca del Friuli*

Nel 1978 ho girato il mio secondo documentario politico. Nel frattempo mi ero trasferito in Italia e avevo conosciuto Pasolini, Rosi, Damiani, De Santis, Germi e molti altri registi 'politici', continuando a fare documentari sui registi, fra cui *Ciao, Federico!* su Fellini. […] Partendo da una frase pronunciata da Bernardo Bertolucci, il film s'intitola *Eine Kamera Ist Kein Molotow-Cocktail*. Era stato fatto con la speranza che la politica potesse motivare i giovani e che i film potessero essere veicolo di tale motivazione. Credevo ancora che con il cinema si potesse fare la rivoluzione. […] Ma certo non solo i film di registi blasonati. I nomi succitati avevano realizzato film politici per tutta la vita, senza riuscire a incidere più di tanto nella società. Ciò che volevo indagare con questo documentario era la possibilità di un cambiamento

attraverso un differente tipo di cinema, fatto da non professionisti, dall'uomo della strada in prima persona.

[…] Era il tempo dei comitati di quartiere e delle 'centocinquanta ore', movimenti di base che avevano l'obbiettivo di spingere il semplice cittadino ad apprendere gli strumenti per prendere parte attiva nella modellizzazione dei media. […] Ho pensato che se avessimo realizzato quei film da soli, se non li avessimo visti lassù, lontani, remoti sul grande schermo, ma se avessimo lavorato sodo e ricercato, girato, montato e distribuito noi stessi, avremmo toccato le persone nei loro cuori, e attraverso i loro cuori, nelle loro menti. […]

Eine Kamera Ist Kein Molotow-Cocktail […] era realizzato per la televisione tedesca, cui avevo dovuto vendere l'idea di un film sul cinema delle persone che includesse materiali su film politici 'ufficiali', realizzati da registi italiani. […] Il mio film sul 'cinema di quartiere' si è trasformato nella storia della vita di Damiano Damiani. Abbiamo scoperto mentre giravamo che lui stesso era molto più interessato a lavorare con noi a un film sul cinema di strada piuttosto che essere oggetto di un normale lavoro biografico. Quindi quello che abbiamo fatto è stato girare il film apparentemente su di lui, ma facendogli fare le cose che ci eravamo ripromessi di fare nel documentario. […]

La mia domanda centrale era: un film può essere politicamente utile? Può un film causare uno sconvolgimento sociale? Può un film spingere le persone a recitare? Il cinema è davvero una tale forza di cambiamento come si è sempre creduto, o può solo introdurre nuove abitudini, nuove mode, nuove ossessioni?
Gideon Bachmann, *Limits of Political Moviemaking: The Search for Solidarity. 30 years of personal quest* (testo inedito), 1996

In 1978, I made my second major political documentary film. In the meantime I had moved to Italy and become involved with Pasolini, Damiani, Giuseppe De Santis, Germi, and many other Italian political film makers. I had continued making documentary films on filmmakers, among these Ciao, Federico! *about Federico Fellini. [The film was] called, on the basis of one of the things that Bertolucci says in the film,* Eine Kamera Ist Kein Molotow-Cocktail. *It was a film made, still, with the hope that politics could motivate young people and that films could be made to be a vehicle of such motivation… I still believed that films were an instrument of revolution…*

But of course, not only the films of the well-known feature filmmakers. The names mentioned above had made films with political messages all their lives, without causing much change in society. What I wanted to research with this documentary was whether a change could be made, through film, by a different form of it, by the non-professional, by the man in the street himself…

This was the time of the comitati di quartiere *and of the* cento-cinquanta ore*, movements at a grassroots level that were calculated to arouse the simple city inhabitant to the fact that he or she, too, could be educated and could take an active part in the shaping of the media… I thought, with many at that time, that if we made those movies ourselves, if we didn't see them up there, far away, remote on the silver screen, but had to work hard and research and shoot and edit and distribute them ourselves, they would touch people in their hearts, and through their hearts, in their minds…*

Eine Kamera Ist Kein Molotow-Cocktail *was being made for German television, and I had had to sell them on the idea of making a film about the cinema of the people by claiming that it would include material about so-called official political films, made by Italian film directors… My film about the* cinema di quartiere *turned into the life story of Damiano Damiani. Nevertheless, while making the film, we found that he was much more interested in working with us on a film on the cinema of the streets than being the subject of a standard biographical work. So what we did was make the film ostensibly about him, but make him – inside the film about him – do the things that we had wanted to do in the documentary…*

My central question was: can a film be politically useful? Can a film cause social upheaval? Can a film cause people to act? Is cinema really such a force for change as has always been assumed, or can it only introduce new habits, new fashions, new obsessions?
Gideon Bachmann, Limits of Political Moviemaking: The Search for Solidarity. 30 years of personal quest *(previously unpublished), 1996*

FILM CHE RIUSANO ALTRI FILM / *FILMS REUSING OTHER FILMS*

ET J'AIME À LA FUREUR

Francia, 2021 Regia: André Bonzel

▪ Scen.: André Bonzel. M.: Svetlana Vaynblat, Thomas Marchand, André Bonzel. Mus.: Benjamin Biolay. Prod.: Garance Cosimano per Les Films du Poisson, Les Artistes Asociaux Productions ▪ DCP. D.: 96'. Bn e Col. Versione francese / *French version*
▪ Da: Les Films du Poisson

Usare le immagini degli altri per raccontare la propria storia è un'idea molto bella, insieme modesta e generosa, che lascia immaginare tutto ciò che solo il cinema può produrre in materia di patrimonio condiviso. […]

Il nome di André Bonzel dirà forse qualcosa ai cinefili: insieme a Rémy Belvaux e Benoît Poelvoorde ha girato

nel 1992 *C'est arrivé près de chez vous*, urticante satira belga su un reality show dedicato a un serial killer. Bonzel è il francese e il direttore della fotografia del trio infernale spudoratamente formatosi intorno all'Insas, la famosa scuola di cinema di Bruxelles. Se sono noti il destino, sempre così disperatamente esilarante, dell'attore Benoît Poelvoorde e quello molto più tragico di Rémy Belvaux, suicidatosi nel 2006 dopo aver intrapreso una carriera di regista pubblicitario, Bonzel era scomparso nel nulla.

Lo ritroviamo sessantenne con questo film di montaggio, un piccolo gioiello delicato e commosso. […] Bonzel ha usato filmati amatoriali che – come spiega nella prefazione del film la sua voce fuori campo – colleziona da una vita. Sulle immagini di decine di ignoti dilettanti, ritratti di famiglia impressi su celluloide da cui traspare una felicità bonaria che nulla può corrompere, si delinea una storia personale più cupa, più frammentata, più misteriosa: comprendiamo allora abbastanza rapidamente come la sua necessità di descriversi abbia bisogno della felicità filmata degli altri. […] Un padre freddo e anaffettivo, una devotissima madre: l'infanzia di André Bonzel non assomiglia al quadretto stereotipato dei film familiari. […] È il padre di un amico che, proiettando vecchie comiche al gruppetto di amici di suo figlio, gli infonde non solo la prova che la benevolenza esiste ma soprattutto l'amore per il cinema. Così André, fuggendo presto dalla cerchia atona del nucleo familiare, inizia ad allargare il campo della sua macchina da presa.
Jacques Mandelbaum, Et j'aime à la fureur*: journal intime sur pellicules anonymes*, "Le Monde", 20 aprile 2022

Et j'aime à la fureur

Telling one's own story through the images of others is a nice idea, at once modest and generous, entailing all that film – and only film – can produce in terms of shared experience…

A name, Bonzel, that may be known to cinephiles is someone who, in 1992, together with Rémy Belvaux and Benoît Poelvoorde, put his name to C'est arrivé près de chez vous*, a prickling Belgian reality- TV satire about a serial killer. Bonzel was the French cameraman in this unholy trinity, who joined forces while they were at INSAS, the famous Brussels film school. From what we know, a strangely unfortunate fate ensued for actor Benoît Poelvoorde and more tragically for Rémy Belvaux, who took his own life in 2006 after embarking on a career in publicity film production; Bonzel disappeared from view.*

At 60, he reappeared with this montage film, a gem of sensibility and emotion… As Bonzel explains in the introduction to the film, which he himself narrates, he used family movies that he had been collecting all his life. In the images provided by dozens of anonymous amateurs showing good-natured, happy family photos, captured on celluloid and incorruptible, there emerges a personal story, more sombre, more fragmented, more mysterious; we soon understand the justification for resorting to the filmed happiness of others in the writing of that story… A cold, unloving father, a very devout mother; André Bonzel's childhood did not match the idyllic picture of home life of those family movies… By contrast, it was a childhood friend's father who, by screening slapstick comedy reels for his son's band of chums, inspired in André not only a belief in the existence of happiness, but also his love of cinema. By virtue of this he soon fled the drab circle of his nuclear family, and set about broadening the scope of his camera.
Jacques Mandelbaum, Et j'aime à la fureur: journal intime sur pellicules anonymes*, "Le Monde", 20 April 2022*

Her Violet Kiss

HER VIOLET KISS

USA, 2021 Regia: Bill Morrison

▪ Mus.: Michael Montes ▪ DCP. D.: 5'. Bn e Col. ▪ Da: Hypnotic Pictures

Her Violet Kiss ricontestualizza una scena di un muto tedesco perduto del 1928, *Liebeshölle* (o *Pawns of Passion*, 1929), per il pubblico contemporaneo durante una pandemia globale. Il film di partenza era diretto da Wiktor Biegański e Carmine Gallone e interpretato da Olga Tschechowa. È stato considerato perduto finché Bruce Lawton non ha scoperto una copia incompleta in un lotto di pellicole che era stato riposto in un granaio della Pennsylvania, e l'ha donata al centro nazionale di conservazione del materiale audiovisivo della Library of Congress. Il regista Bill Morrison ha scansionato la pellicola nel 2013 e questa copia è rimasta nel suo archivio personale, mai vista fino a oggi. In questa nuova versione il nitrato in via di deterioramento è stato scansionato, rallentato e rimontato con la partitura di Michael Montes.

Her Violet Kiss *re-contextualises a scene from a lost silent German title* Liebeshölle*, 1928 (or* Pawns of Passion*, 1929) for contemporary audiences during a global pandemic.*

The source film was directed by Wiktor Biegański and Carmine Gallone, and stars Olga Tschechowa. It was believed to be a lost film until Bruce Lawton uncovered an incomplete print in a cache of films that had been stored in a barn in Pennsylvania and donated it to the Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center. Director Bill Morrison scanned the print in 2013, and this copy had remained in his personal archive, unseen until now. In this revision, the deteriorating nitrate print has been scanned, slowed down, and re-edited with Michael Montes' score.

THE BEATLES: GET BACK

Gran Bretagna-Nuova Zelanda-USA, 2021 Regia: Peter Jackson

▪ F.: Anthony B. Richmond. M.: Jabez Olssen. Mus.: The Beatles. Int.: Paul McCartney, John Lennon, George Harrison, Ringo Starr. Prod.: Clare Olssen, Jonathan Clyde, Peter Jackson, Ken Kamins, Jeff Jones. The Walt Disney Studios, Apple Corps and WingNut Films Productions Ltd. ▪ DCP. D.: 138'. (Episodio 3) Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Apple Corps, Polygram Entertainment, The Walt Disney Studios, WingNut Films + ▪ Restauro in 4K completato nel 2021 presso Park Road Post Production (Wellington, Nuova Zelanda). *Grading* a cura di Jon Newell, supervisione musicale di Giles Martin / *4K restoration completed in 2021 at Park Road Post Production (Wellington, New Zealand). Color grading by Jon Newell, musical supervision by Giles Martin*

Nel gennaio del 1969, i Beatles si riunirono ai Twickenham Film Studios, nella zona ovest di Londra, con l'idea di lavorare ad un nuovo album. L'intenzione era di filmare prove e incisioni e di esibirsi poi in un concerto pubblico (le proposte andavano da un anfiteatro in Libia alle Piramidi di Giza) e poi montare tutto in un film. Sarebbe stato il loro primo concerto dal 1966, quando avevano deciso di interrompere le tournée (un'esperienza che Lennon in seguito paragonò al *Satyricon* di Fellini). Per un mese, Michael Lindsay-Hogg e la sua squadra filmarono i Beatles con due cineprese da 16mm, registrando dell'audio aggiuntivo con un Nagra a bobine, totalizzando oltre sessanta ore di materiale filmato e un numero ancora maggiore di audiocassette. Quando il documentario uscì, nel maggio 1970, il gruppo era ormai giunto al capolinea e *Let It Be* divenne 'il film della rottura', un cupo ritratto di amari rancori e relazioni in crisi. Con una durata di 468 minuti, l'immenso *Get Back* di Peter Jackson è riuscito a modificare la narrazione.

Prima di essere un film sui Beatles, *Get Back* ci parla dell'atto d'amore di un regista che accetta di perdersi dentro un archivio sterminato alla ricerca di una storia; e del miracolo che compie il cinema catturare l'arte nel luogo

e nel momento stesso in cui accade: il restauro è così impressionante che ci troviamo davvero lì, al numero 3 di Savile Row, tra le tazze da tè gialle e posacenere traboccanti, assistere ai Beatles che creano nuove canzoni sotto i nostri occhi (la cosa ci appare naturale e soprannaturale allo stesso tempo, un po' come guardare Pollock che lancia matasse di vernice sulla tela). Il terzo e ultimo capitolo, che termina con il leggendario 'concerto sul tetto' si apre il 26 gennaio con Ringo che strimpella *Octopus' Garden* al pianoforte e George che si unisce a lui con la chitarra. C'è una sorta di tenerezza nelle loro interazioni. Poi arrivano in visita fidanzate, bambini; ascoltiamo Paul discutere del futuro con palpabile incertezza, John di un nuovo manager. Ad alcune canzoni manca ancora parte del testo o un titolo. Eppure, nel momento stesso in cui la musica *accade* (e gli sguardi che si scambiano sono inequivocabili) non abbiamo dubbi: l'energia creativa è ancora tutta lì, potente e incontaminata, e ci arriva dritta dentro le ossa. "Le nostre orecchie ascoltano la stessa musica, forse più nitida e luminosa - scrive Adam Gopnik - con le stesse complicate sensazioni di cinquant'anni fa, ma i nostri occhi devono adattarsi a una luce più brillante e a un'immagine più nitida, che contribuisce a creare un'atmosfera più felice. In questa nuova luminosità i Beatles ci sembrano sinceri in ogni istante. I Beatles sono nati luminosi".

Cecilia Cenciarelli

Un ringraziamento speciale a Olivia Harrison per aver reso possibile questa proiezione.

The Beatles: Get Back

In January 1969, the Beatles assembled at Twickenham Film Studios in west London to write and rehearse songs for a new album. The idea was to film their sessions there, perform somewhere in public (proposals ranged from an amphitheatre in Libya to the Giza Pyramids), and then release the edited result as a movie. It would be their first concert since 1966, when touring had become too frustrating for them ("it was like being in Fellini's Satyricon*," said Lennon later on). Over the course of a month, Michael Lindsay-Hogg and his team filmed the Beatles with two 16mm cameras; additional audio was recorded with a Nagra reel-to-reel recorder, capturing a total of over 60 hours of film and even more audiotape. By the time Lindsay-Hogg's documentary* Let It Be *appeared in May 1970, the band had come to an end and the film became 'the breakup movie', a dour, dimly lit portrayal of bitter resentments and collapsing relationships.*

Peter Jackson's staggering 468-minute Get Back *transformed this narrative.* Get Back *is also about Jackson's act of love for the band and his painstaking journey through hundreds of cans in search for a story. And about the miracle that is cinema when it's able to capture art* in the *very place and very moment it's happening: the restoration is so impressive that we really feel as if we are there, in 3 Savile Row, amid yellow teacups and overflowing ashtrays, witnessing the Beatles creating new songs (something that feels natural and supernatural at once, like watching Pollock dripping paint on to a canvas). The third and final chapter, leading to the legendary and uncut rooftop concert, opens on 26 January with Ringo strumming Octopus's Garden on the piano and George joining him with his guitar. A distinctive tenderness permeates their interactions. We then see girlfriends and children hanging out for part of the sessions, hear Paul talking about the future with palpable uncertainty, John discussing a new manager. Some songs are still missing lyrics or a title. Yet – and we can see it in the way Paul and John make eye contact – the very moment that music happens we have no doubt that the creative energy and the genius is still all there, pure and untouched, going straight to our bones. "Our ears hear the same music, made crisper and brighter," wrote Adam Gopnik, "offering the same complicated feelings as it did 50 years ago, but our eyes adjust to a brighter light and a clearer image with a newly happy mood. A brighter Beatles seems truthful to any time we see them in. The Beatles were born bright."*

Cecilia Cenciarelli

A special thanks to Olivia Harrison for making this happen.

LA MACCHINA DELLO SPAZIO

The Space Machine

KENJI MISUMI: AUTORE INCONSAPEVOLE

Kenji Misumi: An Instinctive Auteur

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by*
Alexander Jacoby e **Johan Nordström**

Prolifico regista di film in costume (*jidai-geki*), Kenji Misumi (1921-75) fu 'autore' nel senso dato al termine dai "Cahiers": un cineasta di genere che impresse il proprio stile e la propria personalità su una materia commerciale. La sua genialità stilistica, unita a quella che alcuni critici giudicarono una sensibilità femminile, gli valse il soprannome di 'piccolo Mizoguchi'. Un giornalista anonimo citato dall'assistente alla regia di Misumi, Mitsuaki Tsuji, lo definì un "autore inconsapevole", mentre la recente monografia in lingua giapponese di Hiroaki Yoshida reca l'azzeccato sottotitolo "Innovazione segreta", che mette in luce il sottile sovvertimento delle convenzioni di genere operato dal regista.

Misumi entrò nel cinema con il sostegno di Kan Kikuchi (1888-1948), autore e drammaturgo il cui lavoro ispirò molti adattamenti cinematografici e che fu presidente della Daiei durante il periodo bellico. La sua raccomandazione valse a Misumi un apprendistato alla Nikkatsu. Con lo scoppio del conflitto, tuttavia, Misumi fu arruolato e finì prigioniero dei sovietici in Siberia per fare ritorno in Giappone solo nel 1948. Dato che l'attività della Nikkatsu era allora limitata alla distribuzione, Misumi passò alla Daiei, dove fu assistente alla regia di Kozaburo Yoshimura (1911-2000), Daisuke Ito (1898-1981, maestro dei muti in costume) e di Teinosuke Kinugasa (1896-1982) in *Jigokumon* (*La porta dell'inferno*, 1953). La vivacità cromatica e le sfumature psicologiche di quel film (tratto da un'opera di Kikuchi) prefigurano alcune caratteristiche del cinema di Misumi.

Con l'incoraggiamento di Kinugasa, nel 1954 Misumi diresse il suo primo film. Fino al 1971 lavorò esclusivamente alla Daiei, dove si specializzò in *chanbara* (la versione giapponese del film di cappa e spada). Artigiano coscienzioso, si vide affidare dalla Daiei il primo film giapponese in 70mm, *Shaka* (*Budda*), nonché svariati episodi di longeve e redditizie serie come *Zatoichi* e *Kyoshiro Nemuri*. Ma nei suoi film più personali – *chanbara* insoliti come *Kiru* (Uccidere con la spada, 1962) e *Kenki* (La spada del demonio, 1965) – seppe arricchire il materiale di genere con interessanti sfumature psicologiche e originali composizioni panoramiche. Realizzò anche film piuttosto convincenti sulle arti marziali moderne e a tema romantico. A uno straordinario talento visivo unì la sensibilità nella direzione degli attori, in particolare Raizo Ichikawa (1931-69), il suo divo prediletto.

Nel 1971 la Daiei fallì. Per ironia della sorte negli anni successivi Misumi girò alcuni dei suoi film più famosi a livello internazionale, quelli della serie violenta e rocambolesca *Kozure Okami* (*Lone Wolf and Cub*), tratta da un famoso manga e prodotta dalla sua ex star Shintaro Katsu. Misumi realizzò alla Shochiku il suo ultimo lungometraggio, *Okami yo rakujitsu o kire* (*The Last Samurai*, 1974). Negli ultimi tempi girò anche per la televisione, ma morì all'improvviso nel 1975 a soli cinquantaquattro anni. I film qui presentati sono solo una parte della sua preziosa eredità.

Alexander Jacoby e Johan Nordström

*A prolific director of Japanese period films (*jidai-geki*), Kenji Misumi (1921-75) was an auteur in the "Cahiers" sense: a genre filmmaker who stamped his own style and personality on commercial material. His stylistic brilliance, coupled with what some critics considered a feminine sensibility, earned him the nickname 'Little Mizoguchi'. An unidentified journalist quoted by Misumi's assistant director Mitsuaki Tsuji saluted him as an "unconscious auteur", while Hiroaki Yoshida's recent Japanese-language book on the director bears the subtitle "Secret Innovation", highlighting his quiet subversion of genre conventions.*

Misumi entered cinema with the support of Kan Kikuchi (1888-1948), an author and playwright whose work spawned numerous film adaptations and who served as wartime president of Daiei. His recommendation won Misumi an apprenticeship at Nikkatsu. With the outbreak of war, however, he was conscripted, ending up a Soviet prisoner in Siberia. He did not return to Japan until 1948. With Nikkatsu's activities then limited to distribution, Misumi entered Daiei, serving as assistant director to Kozaburo Yoshimura (1911-2000), Daisuke Ito (1898-1981, master of silent-era period films), and Teinosuke Kinugasa (1896-1982) on Jigokumon *(*Gate of Hell*, 1953). The flamboyant colour imagery and psychological undercurrents of that film (a Kikuchi adaptation) herald aspects of Misumi's own approach.*

With Kinugasa's encouragement, Misumi helmed his first film in 1954, and was based exclusively at Daiei until 1971, where he specialised in chanbara *(the action-packed variety of period film). A reliable studio artisan, he could be trusted by Daiei with Japan's first 70mm production,* Shaka *(*Buddha*), as well as episodes in long-running, money-spinning film series such as* Zatoichi *and* Kyoshiro Nemuri *(*Sleepy Eyes of Death*). But in his more personal films – unusual* chanbara *such as* Kiru *(*Destiny's Son*, 1962) and* Kenki *(*Sword Devil*, 1965) – he imbued generic material with remarkable psychological undercurrents and imaginative widescreen compositions. He also crafted convincing films about modern martial arts and romantic love. His eye for striking imagery was complemented by sensitive direction of actors, most notably his regular star Raizo Ichikawa (1931-69).*

In 1971, Daiei went bankrupt. In the wake of this, ironically, Misumi made some of his most internationally famous films in the flamboyantly violent Kozure Okami *(*Lone Wolf and Cub*) series, based on a famous manga and produced by his former star Shintaro Katsu. His last feature film,* Okami yo rakujitsu o kire *(*The Last Samurai*, 1974), was made for Shochiku. Latterly he also directed for television, but he died suddenly in 1975, aged only 54. The films presented here are only part of an admirable legacy.*

Alexander Jacoby and Johan Nordström

Shirokoya Komako

SHIROKOYA KOMAKO

Giappone, 1960 Regia: Kenji Misumi

▪ T. int.: *What Price Love?*. Sog.: da un racconto di Seiichi Funahashi. Scen.: Teinosuke Kinugasa. F.: Hiroshi Imai. M.: Kanji Suganuma. Scgf.: Akira Naito. Mus.: Ichiro Saito. Int.: Fujiko Yamamoto (Komako Shirokoya), Katsuhiko Kobayashi (Chuhachi), Mieko Kondo (Ogin), Minoru Chiaki (Matashiro), Ryuzo Shimada (Tango Abe), Ganjiro Nakamura (Shozaburo Shirokoya), Chikako Hosokawa (Otsune Shirokoya), Fujio Murakami (Seizaburo), Ichiro Izawa (Seibei), Ryosuke Kagawa (Chobei Kagaya). Prod.: Masaichi Nagata per Daiei ▪ 35mm. D.: 91'. Col. Versione giapponese / *Japanese version* ▪ Da: National Film Archive of Japan per concessione di Kadokawa Corporation

Questa tragica storia d'amore ambientata nel medio periodo Edo (1603-1867) prende spunto da un celebre caso giudiziario del magistrato Tadasuke Ooka, le cui sagaci decisioni legali entrarono nella leggenda. Okuma Shirokoya, figlia di un mercante di legname di Edo (l'antica Tokyo), intraprende una relazione amorosa e viene giustiziata per aver pianificato l'omicidio del marito con la complicità della cameriera.

A questi fatti si ispirarono vari racconti orali e opere teatrali; com'era prassi, data la censura del periodo Edo, negli adattamenti i nomi dei personaggi storici venivano leggermente modificati. Una versione intitolata *Koi musume mukashi hachijo* fu messa in scena nel 1775 nel teatro dei burattini *bunraku* e nel 1776 in una versione kabuki. Cento anni dopo la storia ispirò un'altra opera kabuki, *Tsuyu kosode mukashi hachijo*, più conosciuta come *Kamiyui Shinza* (Shinza il barbiere), nota ai cinefili giapponesi perché da essa Sadao Yamanaka trasse il suo canto del cigno, *Ninjo kamifusen* (*Umanità e palloni di carta*, 1937).

Il recensore di "Kinema Junpo" definì il film di Misumi "una rilettura moderna" della celebre storia e, secondo la sua previsione, avrebbe avuto presa sul pubblico femminile. La sceneggiatura era di Teinosuke Kinugasa, cui Misumi aveva fatto da assistente in *Jigokumon*; "Kinema Junpo" ravvisò l'influenza di Kinugasa nel ritmo e nell'eleganza della regia. Hiroaki Yoshida elogia il modo in cui gli spazi riflettono le relazioni private e sociali tra i personaggi. Vedendo che alcune

scene chiave del film non sono presenti nella sceneggiatura e nel materiale di partenza, ritiene che Misumi possa esserne considerato l'autore.

Fujiko Yamamoto, che quell'anno lavorò con Misumi anche in *Daibosatsu toge* (Il passo del grande Bodhisattva), era una diva di prima grandezza della Daiei: in soli dieci anni, tra il 1953 e il 1963, apparve in oltre cento film; ottenne un enorme successo con l'ultimo dei tanti adattamenti del romanzo moralista di Koyo Ozaki *Konjiki yasha* (Il demone d'oro di Koji Shima, 1954) e fu lodata per la sua incarnazione di "un nuovo tipo di donna di Kyoto" (espressione di Hitoaki Kono) in *Yoru no kawa* (Fiume notturno, 1956) di Kozaburo Yoshimura, proiettato al Cinema Ritrovato nel 2016. In Occidente è probabilmente più conosciuta grazie a *Higanbana* (*Fiori d'equinozio,* 1958) di Ozu, per il quale fu prestata alla Shochiku. All'inizio degli anni Sessanta manifestò scontento per le clausole del suo contratto e fece infuriare il temibile presidente della Daiei, Masaichi Nagata, tentando di rinegoziarne i termini. Lui la licenziò e le altre grandi case di produzione serrarono i ranghi, ponendo fine alla sua carriera cinematografica; in seguito, apparve solo a teatro e sul piccolo schermo.

Kiru

Set in the middle of the Edo period (1603-1867), this tragic love story takes its cue from a celebrated historical case tried by magistrate Tadasuke Ooka, whose shrewd legal decisions became the stuff of legend. Okuma Shirokoya, the daughter of a lumber merchant in Edo (today's Tokyo), embarked on an affair and was executed after conspiring with her maid to murder her husband.

The events served as the basis of several oral narratives and plays; as was normal practice due to Edo-era censorship codes, the names of the historical models were slightly altered in the adaptations. A version entitled Koi musume mukashi hachijo *was performed in the* bunraku *puppet theatre in 1775 and in a kabuki version in 1776. A hundred years later, the story inspired another kabuki play,* Tsuyu kosode mukashi hachijo*, popularly known as* Kamiyui Shinza *(*Shinza the Barber*), familiar to Japanese cinephiles as the source for Sadao Yamanaka's directorial swansong,* Ninjo kamifusen *(*Humanity and Paper Balloons*, 1937).*

The "Kinema Junpo" critic described Misumi's film as "a modern reinterpretation" of the famous narrative, and expected it to appeal to female audiences. The script was by Teinosuke Kinugasa, the director Misumi had assisted on Jigokumon*; "Kinema Junpo" detected Kinugasa's influence in the tempo and elegance of the direction. Hiroaki Yoshida praises the use of interior space to reflect the personal and social relations between the characters. Noting that some of the film's key scenes are absent from the script and source material, he argues that Misumi can be considered their author.*

Fujiko Yamamoto, who also acted for Misumi in the same year's Daibosatsu toge *(*Satan's Sword*), was a major star at Daiei, appearing in more than a hundred films in a mere decade between 1953 and 1963. She had a big hit with the last of many film adaptations of Koyo Ozaki's moralistic novel* Konjiki yasha *(*The Golden Demon*, 1954), and won praise for incarnating "a new type of Kyoto woman" (Hitoaki Kono's phrase) in Kozaburo Yoshimura's* Yoru no kawa *(*Night River*, 1956), screened at Il Cinema Ritrovato in 2016. In the West she is probably best known for Ozu's* Higanbana *(*Equinox Flower*, 1958), for which she was loaned to Shochiku. By the early 1960s, she was chafing at the terms of her contract, and infuriated Daiei's formidable manager, Masaichi Nagata, by trying to renegotiate terms. He sacked her, and the other major studios closed ranks, ending her film career; she subsequently appeared only on television and on stage.*

KIRU

Giappone, 1962 Regia: Kenji Misumi

[Uccidere con la spada] ▪ T. int.: *Sword-Cut*, *Destiny's Son*. Sog.: da un romanzo di Renzaburo Shibata. Scen.: Kaneto Shindo. F.: Shozo Honda. M.: Kanji Suganuma. Scgf.: Akira Naito. Mus.: Ichiro Saito. Int.: Raizo Ichikawa

(Shingo Takakura), Shiho Fujimura (Fujiko Yamaguchi), Mayumi Nagisa (Yoshio Takakura), Masayo Banri (Sayo Tadokoro), Jun'ichiro Narita (Mondo Tadokoro), Matasaburo Niwa (Eijiro Chiba), Teru Tomota (Kihei Shoji), Eijiro Yanagi (Ooinokami Matsudaira), Shigeru Amachi (Soshi Tada), Yoshio Inaba (Giichiro Ikebe). Prod.: Daiei ▪ DCP. D.: 71'. Col. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ▪ Da: Kadokawa Corporation ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da Kadokawa Corporation in collaborazione con The Japan Foundation presso il laboratorio Imagica Entertainment Media Services, Inc., a partire dai negativi originali 35mm. Un ringraziamento particolare a Masahiro Miyajima / *Restored in 4K in 2021 by Kadokawa Corporation in collaboration with The Japan Foundation at Imagica Entertainment Media Services, Inc. laboratory, from the 35mm original negatives. Special thanks to Masahiro Miyajima*

Questo film notevole, il più incantevole e suggestivo di Misumi, fu scritto da Kaneto Shindo (1912-2012), uno dei grandi sceneggiatori del Giappone nonché insigne regista. Lo scenografo Akira Naito commentò che "lo script di *Kiru* era piuttosto astratto, molto poetico, e abbiamo cercato il più possibile di trovare immagini adatte alle parole".

Il titolo originale, *Kiru*, si riferisce all'azione di colpire o uccidere con una spada; il titolo di questo restauro lo traduce più o meno letteralmente con *Sword-Cut*. Ma il vecchio titolo inglese, non letterale, *Destiny's Son*, esprime mirabilmente la tematica di un film che ha una premessa degna di una tragedia greca: la madre del protagonista Shingo, condannata a morte dopo aver assassinato l'amante del suo signore, viene giustiziata proprio dal padre di Shingo…

Il recensore di "Kinema Junpo" ipotizzò che l'intenzione fosse quella di fare un film nello stile di *Tsubaki Sanjuro* (*Sanjuro* di Akira Kurosawa, il seguito di *La sfida del samurai*, uscito sei mesi prima del film di Misumi), e paragonò sfavorevolmente *Kiru* al film di Kurosawa: se quest'ultimo divertiva, il film di Misumi con i suoi elementi erotici e grotteschi risultava semplicemente bizzarro. Per gli spettatori moderni, a dire il vero, sono proprio gli aspetti eccentrici a costituire il fascino del film. Per Robin Gatto e Tom Mes, *Kiru* è "uno dei primissimi *chanbara* a sfiorare aree pseudo-freudiane della psiche del samurai". Hiroaki Yoshida elogia l'uso dello spazio: gli ambienti chiusi suggeriscono intimità mentre i vasti spazi vuoti esprimono l'opposto.

Raizo Ichikawa, uno dei collaboratori abituali di Misumi, in Giappone era un divo alla James Dean, un idolo delle folle morto tragicamente giovane. Prima di entrare nell'industria cinematografica si era formato come attore kabuki. Dopo aver raggiunto la fama con *Shin Heike Monogatari* (Nuova storia del clan Taira, 1955) di Mizoguchi divenne un attore di prima grandezza della Daiei, celebre per la grazia fisica e l'abilità nelle scene di combattimento. Kazuo Mori, che diresse Ichikawa ancor più spesso di Misumi, disse che si portava dentro "un dolore umano del quale non faceva parola a nessuno", dovuto alla salute precaria e a un'infanzia infelice: le sue interpretazioni sembrano riflettere tale tristezza, qualità che lo rende particolarmente convincente in questo ruolo tormentato.

This remarkable film, Misumi's most fascinatingly suggestive, was scripted by Kaneto Shindo (1912-2012), one of Japan's great screenwriters as well as a distinguished director in his own right. Set designer Akira Naito commented that "the script of Kiru *was quite abstract, very poetical, and we tried as much as we could to find images to fit the words".*

The original title, Kiru*, refers to striking or killing with a sword; the title of this restoration renders it more or less literally as* Sword-Cut*. But the older, non-literal English title,* Destiny's Son*, admirably expresses the theme of a film with a premise worthy of Greek tragedy: protagonist Shingo's mother, condemned to death after assassinating her lord's mistress, was executed by his father…*

The "Kinema Junpo" reviewer suggests that the intention was to make a film in the style of Tsubaki Sanjuro *(*Sanjuro*, Akira Kurosawa's sequel to* Yojimbo*, released six months before Misumi's film). He compared* Kiru *unfavourably with Kurosawa's film, claiming that while the latter entertained, Misumi's film, with its erotic and grotesque elements, seemed merely weird. For modern viewers, in truth, these weird aspects are precisely the source of the film's fascination. Robin Gatto and Tom Mes describe the film as "one of the very first* chanbara *films to touch upon quasi-Freudian areas of the samurai psyche". Hiroaki Yoshida praises its use of space: confined environments suggesting intimacy, while wide empty spaces convey the opposite.*

Star Raizo Ichikawa, one of Misumi's regular collaborators, has the status of a James Dean figure in Japan – a matinee idol who died at a tragically young age. He trained as a kabuki actor before entering the film industry. Having achieved stardom in Mizoguchi's Shin Heike Monogatari *(*New Tales of the Taira Clan*, 1955), he became one of Daiei's leading actors, celebrated for his physical grace and his skill in combat scenes. Kazuo Mori, who directed Ichikawa even more frequently than did Misumi, remarked that he carried "a human pain of which he didn't speak to anyone," rooted in poor health and an unhappy childhood, and his acting seems to reflect that sadness, a quality that lends particular conviction to his anguished performance here.*

KEN

Giappone, 1964 Regia: Kenji Misumi

[La spada] ▪ T. int.: *The Sword*. Sog.: dal racconto omonimo di Yukio Mishima. Scen.: Kazuo Funahashi. F.: Chikashi Makiura. M.: Kanji Suganuma. Scgf.:

Ken

Akira Naito. Mus.: Sei Ikeno. Int.: Raizo Ichikawa (Jiro Kokubun), Yukiko Fuji (Eri Itami), Yusuke Kawazu (Kagawa), Akio Hasegawa (Mibu), Akitake Kono (Kiuchi), Yuka Konno (Shigeko Fujishiro), Junko Kozakura (Sanae Mibu), Yoshio Inaba (Seiichiro Kokubun), Rieko Sumi (Hiroko Kokubun). Prod.: Hirokaki Fujii, Sadao Zaizen per Daiei ▪ DCP. D.: 95'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ▪ Da: Kadokawa Corporation ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da Kadokawa Corporation presso i laboratori Cineric di New York e Lisbona, a partire dai negativi originali 35mm. Un ringraziamento particolare a Masahiro Miyajima / *Restored in 4K in 2021 by Kadokawa Corporation at Cineric's New York and Lisbon laboratories, from the 35mm original negatives. Special thanks to Masahiro Miyajima*

Misumi lavorò quasi esclusivamente con materiale storico. *Ken* è uno dei suoi rari *gendai-geki* (film d'ambientazione contemporanea), atipico per questo e anche per l'austera fotografia in Scope in bianco e nero che lo distingue dai film coevi del regista (al direttore della fotografia Chikashi Makiura si deve anche lo splendore cromatico di *Kenki*, tra le altre collaborazioni con Misumi). Più consueta è la presenza della star Raizo Ichikawa, l'attore prediletto di Misumi, che interpreta il capitano di una squadra universitaria di kendo invischiato in una pericolosa rivalità con un collega.

Il racconto da cui il film è tratto, pubblicato nel 1963, era del celebre Yukio Mishima (1925-70), che com'è noto praticava il kendo, propugnava il codice etico dei samurai e si tolse la vita praticando il *seppuku* dopo un

tentativo fallito di colpo di Stato. In Misumi l'attrazione di Mishima per i limiti estremi della condotta virile si condensa nei primi piani intrisi di sudore e nelle eleganti coreografie delle scene di combattimento.

Il recensore di "Kinema Junpo" colse l'anacronismo dei valori di Mishima espressi in *Ken*, suggerendo che, in un dopoguerra caratterizzato da una libertà sfrenata, la squadra di kendo era forse l'ultimo baluardo del rigore e della forza spirituale: rappresentando "maniere che si discostano dalla società contemporanea", la tematica del kendo offrì a Misumi l'opportunità di creare "un *jidai-geki* ambientato nel *gendai*" (cioè nel presente). La recensione è stranamente negativa, poiché giudica il film una copia inadeguata della sua fonte letteraria. Eppure per Hiroaki Yoshida la tensione del film sta proprio nel contrasto tra gli atteggiamenti dei due autori: Mishima celebra la "bella morte" mentre Misumi si concentra sulla lotta per la vita.

Sotto la direzione del suo omonimo Kon Ichikawa, Raizo Ichikawa era apparso in un altro adattamento di Mishima interpretando il novizio disturbato che incendia un tempio di Kyoto in *Enjo* (*Conflagrazione*, 1958).

Misumi worked almost exclusively with period material. This was a rare gendai-geki *(film with a contemporary setting), atypical in that and, by comparison with Misumi's other films of this period, in its austere black-and-white 'Scope photography (cinematographer Chikashi Makiura was also responsible for the glowing colours of* Kenki*, among other collaborations with Misumi). More characteristic is the presence of Misumi's regular star Raizo Ichikawa, playing a college kendo practitioner embroiled in a dangerous rivalry with a fellow participant.*

The short story which furnished the film's plot, first published in 1963, was written by the world-famous author Yukio Mishima (1925-70), himself famously a devotee of kendo and a proponent of samurai values, who was to die, infamously, by seppuku *after failing to provoke a military coup. Mishima's fascination with the extremes of masculine conduct is captured in Misumi's sweat-soaked closeups and stylishly choreographed scenes of combat.*

The "Kinema Junpo" reviewer picked up on the anachronistic quality of Mishima's values as expressed in Ken*, suggesting that, in a postwar era typified by unrestrained liberty, the kendo club might be the only remaining place for strict order and spiritual strength. By depicting "manners that differ from contemporary society", the kendo theme offered Misumi the chance to create "a* jidai-geki *set in the* gendai*" (the present day). The review is oddly negative, claiming that the film is an inadequate copy of its literary source. Yet for Hiroaki Yoshida, the tension of the film lies precisely in the contrast between the attitudes of its two auteurs: Mishima celebrates "beautiful death", while Misumi's focus is the struggle to live.*

Under the direction of his namesake Kon Ichikawa, Raizo Ichikawa had starred in another Mishima adaptation six years earlier, playing the disturbed acolyte who burns down a Kyoto temple in Enjo *(*Conflagration*, 1958).*

KENKI

Giappone, 1965 Regia: Kenji Misumi

[La spada del demonio] ▪ T. int.: *Sword Devil*. Sog.: da un romanzo di Renzaburo Shibata. Scen.: Seiji Hoshikawa. F.: Chikashi Makiura. M.: Kanji Suganuma. Scgf.: Shigenori Shimoishizaka. Mus.: Hajime Kaburagi. Int.: Raizo Ichikawa (Hanpei), Michiko Sugata (Osaki), Goro Mutsumi (Tomozo), Kentaro Kodo (Asuzo), Rokko Toura (Masanobu Unno), Ryutaro Gomi (monaco *komuso*), Asao Uchida (Yaichiro Daigo), Kei Sato (Kikuma Kanbe). Prod.: Mitsuru Tanabe, Shiro Kaga per Daiei ▪ DCP. D.: 83'. Col. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ▪ Da: Kadokawa Corporation ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da Kadokawa Corporation in collaborazione con The Japan Foundation presso il laboratorio Imagica Entertainment Media Services, Inc., a partire dai negativi originali 35mm. Un ringraziamento particolare a Masahiro Miyajima / *Restored in 4K in 2021 by Kadokawa Corporation in collaboration with The Japan Foundation at Imagica Entertainment Media Services, Inc. laboratory, from the 35mm original negatives. Special thanks to Masahiro Miyajima*

Come *Kiru*, questo film eccezionale è tratto da un romanzo di Renzaburo Shibata (1917-78), stavolta adattato da Seiji Hoshikawa (1921-2008), prolifico sceneggiatore della Daiei. A Shibata si deve anche la serie di romanzi *Kyoshiro Nemuri* (iniziata nel 1956), che divenne anche uno dei più longevi cicli prodotti dalla Daiei negli anni Sessanta, sempre con l'attore Raizo Ichikawa; tre film furono diretti da Misumi. Anche *Kenki* era pensato – dall'attore, dal regista e dalla casa di produzione – come il primo titolo di una serie; ma gli incassi mediocri fecero sì che restasse un film a sé stante. Col senno di poi, tuttavia, può essere visto come il completamento di un'ufficiosa 'trilogia della spada' – cui appartengono anche *Kiru* e *Ken* – che probabilmente rappresenta l'apice dell'arte di Misumi.

Il tono e le caratterizzazioni del film sono inconsueti, anche se il titolo potrebbe far pensare a un *chanbara* di maniera. Il recensore di "Kinema Junpo" commentò che il protagonista Hanpei (interpretato da Ichikawa) "si discosta dai 'grandi spadaccini' che abbiamo visto finora": più che un "diavolo della spada" come proclama il titolo, di giorno è "un giardiniere di talento [...] e un mite sognatore". La gentilezza del personaggio rende ancora più sconvolgenti le scene in cui la violenza giunge al culmine. Il critico elogiò inoltre la regia "elegante e raffinata" di Misumi, pur chiedendosi se il film avrebbe

potuto sperimentare di più. In effetti lo stile straordinario ed esuberante di Misumi mostra ambizioni artistiche; specie la scena iniziale, con il suo uso volutamente artificiale dell'illuminazione, potrebbe appartenere a un film della nouvelle vague. Altrove Misumi alterna primi piani claustrofobici e suggestive vedute panoramiche, dando vita contemporaneamente a un sontuoso spettacolo visivo e a un dramma potente. Per Hiroaki Yoshida l'uso dei fiori, che può ritenersi ispirato al simbolismo buddista, allude sia alla vita, sia alla morte.

Like Kiru*, this remarkable film was based on a novel by Renzaburo Shibata (1917-1978), in this case adapted by prolific Daiei screenwriter Seiji Hoshikawa (1921-2008). Shibata was also responsible for the* Kyoshiro Nemuri *sequence of novels (serialised from 1956), which became one of Daiei's long-running film series in the 1960s (known in English as* Sleepy Eyes of Death*), again starring Raizo Ichikawa; three instalments were directed by Misumi.* Kenki *itself was in fact envisaged, by its star, director and studio, as the opening instalment in a projected series; but its indifferent box-office performance left it as a standalone film. In retrospect, nevertheless, it can be seen to complete an unofficial 'sword trilogy' also comprising* Kiru *and* Ken*, which arguably forms the centrepiece of Misumi's art.*

The film's tone and characterisations are unusual, even if its title might suggest formulaic chanbara *action. The "Kinema Junpo" critic commented that the protagonist Hanpei (played by Ichikawa) "differed from the 'great swordsman' characters we have seen before now"; rather than being a "sword devil" as proclaimed by the title, he is "a gifted gardener by day … and a soft dreamy man". This gentle persona makes the climactic violence all the more shocking. The critic also praised Misumi's "elegantly refined" direction, although he wondered if the film might profitably have been more experimental. In fact, Misumi's extraordinary, flamboyant style definitely has its arty elements; the opening scene in particular, with its deliberately artificial use of lighting, feels like it might belong in a New Wave film. Elsewhere, Misumi intersperses claustrophobic closeups with impressive landscape vistas, creating a sumptuous visual spectacle as well as a powerful drama. For Hiroaki Yoshida, the use of flowers, which may be taken to draw on Buddhist symbolism, suggests both life and death.*

NAMIDAGAWA

Giappone, 1967 Regia: Kenji Misumi

[Fiume di lacrime] ▪ T. int.: *River of Tears*. Sog.: dai racconti di Shugoro Yamamoto. Scen.: Yoshikata Yoda. F.: Chikashi Makiura. M.: Toshio Taniguchi. Scgf.: Akira Naito. Mus.: Taiichiro Kosugi. Int.: Shiho Fujimura (Oshizu), Kiku Wakayanagi (Otaka), Rokko Toura (Eiji), Kamatari Fujiwara (Shinshichi), Toshiyuki Hosokawa (Teijiro), Toru Abe (Ukichi Tsurumura), Ryoichi Tamagawa (commesso del negozio di spade). Prod.: Hisashi Okuda per Daiei ▪ 35mm. D.: 78'. Col. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ▪ Da: The Japan Foundation per concessione di Kadokawa Corporation

Una delle rappresentazioni più convincenti di quella sensibilità femminile che i critici rintracciarono nell'opera di Misumi e che gli valse il soprannome di 'piccolo Mizoguchi'. Si tratta di uno di due film realizzati da Misumi nel 1967 (l'altro era *Koto yushu: Ane imoto*/Sorella maggiore e sorella minore) in cui le attrici Chiho Fujimura (1939) e Kiku Wakayanagi (alias Hiroko Shikanai, 1942) impersonano due sorelle; Fujimura aveva anche interpretato il ruolo fondamentale della madre in *Kiru*.

I film furono entrambi sceneggiati dal collaboratore abituale di Mizoguchi, Yoshikata Yoda (1909-91), noto a sua volta per l'abilità nel dare vita a personaggi femminili credibili ed empatici. La trama del film si ispirava ai racconti di Shugoro Yamamoto (1903-67), prolifico autore di narrativa popolare a sfondo storico. Yamamoto considerava con modestia il proprio talento, tanto da rifiutare un prestigioso premio letterario con la motivazione che la sua non era letteratura seria. Ciò nonostante Akira Kurosawa era un ammiratore delle sue opere, dalle quali trasse *Tsubaki Sanjuro*, *Akahige* (*Barbarossa*, 1965) e *Dodes'ka-den* (1970), nonché la sceneggiatura di *Ame agaru* (Dopo la pioggia, 1999, girato da Takashi Koizumi dopo la morte del maestro). Anche Masaki Kobayashi si ispirò a uno dei suoi romanzi per *Inochi bo ni furo* (A rischio della mia vita, 1971).

Ambientato nell'ultima parte del periodo Edo, all'inizio del XIX secolo, il film si incentra sulle sorelle Oshizu (Fujimura) e Otaka (Wakayanagi), che si sono sacrificate per assistere il padre malato. La minore, Otaka, si innamora, ma la tradizione ostacola il matrimonio perché la sorella maggiore deve sposarsi per prima… Per il recensore di "Kinema Junpo" la tematica del film era "la bellezza del sacrificio di sé", coniugata secondo il temperamento sincero associato al periodo Edo. Misumi ottiene dalle sue attrici interpretazioni ricche di sottili sfumature, creando una caratterizzazione molto moderna per Fujimura, e conferisce profondità al film usando sapientemente i primi piani e le potenzialità cinematografiche dell'architettura tradizionale giapponese. Con elementi della trama che fanno pensare a una commedia romantica, quest'opera insolita ma efficace rivela un lato del regista poco conosciuto in Occidente.

This is one of the most persuasive illustrations of the feminine sensibility that critics detected in Misumi's work, justifying the Little Mizoguchi nickname. It was one of two 1967 films (the other was Koto yushu: Ane imoto/The Sisters and I*) in which stars Chiho Fujimura*

Namidagawa

(b. 1939) and Kiku Wakayanagi (aka Hiroko Shikanai, b. 1942) played sisters under Misumi's direction; Fujimura had also played the crucial role of the mother in Kiru.

Both films were scripted by Mizoguchi's regular screenwriter, Yoshikata Yoda (1909-91), himself renowned for his ability to create convincing and sympathetic female characterisations. The film's plot was derived from short stories by Shugoro Yamamoto (1903-67), a prolific author of popular fiction with a historical setting. Yamamoto had a modest enough view of his talents to decline a prestigious literary prize on the grounds that he did not write serious literature. Nevertheless, Akira Kurosawa was a fan, and based Tsubaki Sanjuro, Akahige *(*Red Beard, *1965) and* Dodes'ka-den *(1970) on Yamamoto's fiction, as well as the script for* Ame agaru *(*After the Rain, *1999, filmed by Takashi Koizumi after Kurosawa's death). Masaki Kobayashi too drew on one of his novels for* Inochi bo ni furo *(*Inn of Evil, *1971).*

Set during the latter part of the Edo Period, in the early 19th century, Misumi's film focuses on sisters Oshizu (Fujimura) and Otaka (Wakayanagi), who have been caring for their ailing father. Otaka falls in love, but custom impedes her marriage, since the elder sister is expected to marry first… For the "Kinema Junpo" reviewer, the film's theme was "the beauty of self-sacrifice", inflected through the candid temperament associated with Edo. Misumi elicits finely nuanced performances from his stars, creating a strikingly modern characterisation for Fujimura, and imbues the film with depth via an adept use of close-ups and the cinematic potential of traditional Japanese architecture. With plot elements suggestive of romantic comedy, this unusual but effective work shows a side to the director rarely acknowledged in the West.

CINEMALIBERO

Programma a cura di / *Programme curated by* **Cecilia Cenciarelli** ed **Elena Correra**
Note di / *Notes by* **Cecilia Cenciarelli**, **Elena Correra**, **Shivendra Singh Dungarpur**, **Dina Iordanova**, **Ehsan Khoshbakht**, **Susan Lord**, **Chloë Roddick**, **Aboubakar Sanogo** e **Zineb Sedira**

"La storia del cinema è un terra strana e in gran parte inesplorata" scrive Peter von Bagh introducendo la prima proiezione internazionale di *Kahdeksan surmanluotia*, quarant'anni dopo la sua messa in onda. Grazie a lui, il capolavoro di Mikko Niskanen ha valicato le frontiere finlandesi e viene oggi accostato all'opera di von Stroheim e di Zola. Come promesso a Peter, quest'anno possiamo finalmente mostrarvi il film in una copia restaurata 35mm.

Immaginiamo questa edizione di *Cinemalibero* come un viaggio non lineare attraverso opere figlie della marginalità che ci invitano a riconsiderare il canone della storia del cinema. Abbiamo scelto di percorrere solo strade secondarie, molte delle quali ci conducono nelle zone rurali del mondo, nelle pieghe e fra le piaghe di comunità dimenticate dal potere. Dal centro della Finlandia svuotata dalle politiche agrarie del dopoguerra, ci mettiamo sulle tracce della carovana di *Thampī* fino a Thirunavaya, villaggio del Kerala di cui Aravindan Govindan coglie le avversità e la meraviglia, in quello che Satyajit Ray definì "uno dei ritratti più profondi e commoventi degli artisti di strada che sia stato mai realizzato". Vittime della natura ostile e di residui feudali, i contadini e i pastori del *sertão* brasiliano di Rocha, lottano per la sopravvivenza. "La fame è l'essenza stessa della nostra società", scriverà il padre del cinema novo, che qui mette in scena un film ribollente, visionario e liricamente barocco, in un tenebroso labirinto di miti e superstizioni. Gli risponde dodici anni dopo Felipe Cazals dal villaggio messicano di San Miguel di Canoa, con un'opera potente che ci mostra una popolazione isolata e analfabeta in balia di un clima di tensione e repressione politica. Arrivati a Dakar, dobbiamo lasciare il tempo ai nostri occhi di abituarsi alla luce, al cielo di Colobane, ai suoi colori. E all'incendiario universo di Djibril Diop Mambéty. È invece grigio, marrone e illuminato al neon l'esilio tedesco dell'operaio turco protagonista di *Dar Ghorbat*. Sohrab Shahid Saless, capofila della nouvelle vague iraniana, riesce a farci sentire la solitudine e l'isolamento esistenziale di Husseyin fino sotto la pelle. Presentiamo infine, in anteprima, un restauro che ci sta molto a cuore: *Les Mains libres* dell'italiano Ennio Lorenzini prodotto da Casbah Film. Rimasto pressoché invisibile per oltre mezzo secolo, è il primo film (girato in Technicolor!) dell'Algeria indipendente, scoperto grazie alla collaborazione con l'artista algerina Zineb Sedira, che rappresenta quest'anno la Francia alla Biennale di Venezia. Lo presentiamo insieme ad *Algérie en flammes*, un'opera certamente più nota e altrettanto fondamentale per la storia dell'Algeria e dell'anti-colonialismo. Il documentario che René Vautier gira in condizioni del tutto eccezionali durante la guerra al fianco del Fronte di Liberazione algerino verrà mostrato in Francia per la prima volta solo dieci anni dopo nelle aule della Sorbona occupata.

Cecilia Cenciarelli ed Elena Correra

"Film history is a strange and largely unmapped land." So wrote Peter von Bagh in his introduction to the first international screening of Kahdeksan surmanluotia*, 40 years after its original broadcast. Thanks to him, Mikko Niskanen's masterpiece crossed Finland's borders and today stands alongside the works of von Stroheim and Zola. This year we can finally honour our promise to Peter to screen the film in a restored 35mm print.*

We imagine this edition of Cinemalibero *as a non-linear journey through films born on the margins and which urge us to reconsider the canon of film history. We have chosen to travel only on secondary roads, many of which lead to rural parts of the world, between the creases and among the scourges afflicting communities forgotten by those in power. From the centre of a Finland hollowed out by postwar agrarian policies, we follow the caravan of* Thampī *to Thirunavaya, a village in Kerala, whose hardships and wonders are captured by Aravindan Govindan in a film that Satyajit Ray defined as "one of the most profound and moving portraits of travelling artists ever produced". Victims of hostile nature and feudal remnants, Rocha's peasants and shepherds struggle for survival in the Brazilian* sertão*. "Hunger is the very essence of our society," the father of cinema novo later wrote.* Black God, White Devil *is a lyrically baroque film plunged in a tenebrous labyrinth of myths and superstitions. 12 years later, Felipe Cazals answers from the Mexican village of San Miguel de Canoa, with a powerful portrayal of an isolated and illiterate population at the mercy of tension and political repression. Having arrived in Dakar, we must give our eyes time to adjust to the light, to the skies of Colobane and its colours. And to the incendiary universe of Djibril Diop Mambéty. On the other hand, the German exile of the Turkish workman protagonist of* Dar Ghorbat *is grey, brown and neon-lit. Sohrab Shahid Saless, the pioneer of the Iranian new wave, makes us feel Husseyin's loneliness and existential isolation to our very core. Finally, we present a premiere of a restoration very dear to us:* Les Mains libres*, directed by the Italian Ennio Lorenzini and produced by Casbah Film. The first film (shot in Technicolor!) produced by the newly independent Algeria, it has remained more or less invisible for over half a century and has now been rediscovered thanks to a collaboration with the Algerian artist Zineb Sedira, who currently represents France at this year's Venice Biennale. We will show it back to back with* Algérie en flammes*, an equally essential to the history of Algeria and the anti-colonial struggle and certainly better known. The documentary, shot by René Vautier under exceptional conditions alongside the Algerian National Liberation Front during the war for independence, would first be screened in France only a decade later, during the Sorbonne occupation.*

Cecilia Cenciarelli and Elena Correra

ALGÉRIE EN FLAMMES

Algeria, 1958 Regia: René Vautier

▪ F.: René Vautier. Prod.: Front (algérien) de libération nationale ▪ DCP. D.: 22'. Col. ▪ Da: Moira Chappedelaine-Vautier

Cineasta combattente, autore nel 1950 del primo film francese anticolonialista (*Afrique 50*), René Vautier gira tra il 1956 e il 1957 un documentario su e con il Fronte di Liberazione Nazionale durante la guerra che porterà l'Algeria all'indipendenza nel 1962. A seguito di un incontro con Frantz Fanon, e una volta assicurata la propria indipendenza di espressione, Vautier parte subito per il confine tra Tunisia e Algeria. I patti con il FLN sono chiari: Vautier gira gratuitamente al fianco dei *maquisard*, con pellicola 16mm Kodachrome fornita dagli algerini; il girato deve essere visionato dalle autorità algerine, non per questioni di censura, ma per evitare che vengano rivelati gli itinerari dei combattenti.

Il film mostra la resistenza nei momenti di guerra (preziose le immagini delle donne combattenti) e nella vita quotidiana, documentando anche il tragico massacro di Sakiet Sidi Youssef. Lo sviluppo della pellicola viene eseguito tra la Francia e la Germania, ma il film è stampato a Berlino Est, e Vautier, per evitare problemi di censura, usa lo pseudonimo di Willi Müller. Vengono realizzate tre versioni, francese, tedesca e araba, e il film ha una buona diffusione (anche grazie al fatto che per tutta l'Europa orientale i diritti appartengono al DEFA), ma in Francia la prima proiezione avviene con dieci anni di ritardo, nelle aule della Sorbona occupata. Il film costerà a Vautier ferite fisiche e una lunga carcerazione, ma mai nessun pentimento. Dichiarerà sempre che *Algérie en flammes* è un film necessario, sia per la Francia che per l'Algeria, e che "la cinepresa è un arma, non un'arma che uccide, bensì uno strumento di pace".

Elena Correra

Algérie en flammes

*René Vautier was a filmmaker-combatant and the director of the first anticolonial French film (*Afrique 50*); between 1956 and 1957, he made a documentary about and with the National Liberation Front during the war that would ultimately lead to Algerian independence in 1962. After meeting Frantz Fanon, and having ensured he was to be granted freedom of expression, Vautier immediately headed for the border between Tunisia and Algeria. The deal with the FLN was clear: Vautier would shoot for free alongside the maquisard, with 16mm Kodachrome film provided by the Algerians; the footage would have to be screened by the Algerian authorities, not for reasons of censorship but to ensure that the itineraries of the combatants were not disclosed.*

The film depicts acts of resistance during wartime (the images of female soldiers are priceless) and in everyday life, as well as documenting the tragic massacre of Sakiet Sidi Youssef. Film processing took place in France and Germany but the film was printed in East Berlin; in order to avoid censorship, Vautier used the pseudonym Willi Müller. Three versions were produced, in French, German and Arabic, and the film was widely distributed (also thanks to the fact that the rights for the whole of Eastern Europe belonged to DEFA), but it was first shown in France only ten years later, in the Sorbonne during the student occupation. The film cost Vautier physical injuries and a long spell in prison, but he had no regrets. He would always claim that Algérie en flammes *was a necessary film, for both France and Algeria, and that "the film camera is a weapon – not a weapon that kills, but rather an instrument of peace".*

Elena Correra

LES MAINS LIBRES

Algeria, 1964 Regia: Ennio Lorenzini

▪ T. alt.: *Tronc du figuier*. Scen.: Ennio Lorenzini, Giovanni Riccioli. Commento: S. Bagdadi. F.: Claudio Racca. M.: Mario Serandrei. Prod.: Noureddine per Casbah Film Alger ▪ DCP. D.: 56'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles*
▪ Da: Casbah Entertainment

Les Mains libres

Restauro promosso e finanziato da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. In collaborazione con AAMOD – Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Casbah Entertainment e Cinémathèque algérienne. *Le Mains libres* è stato restaurato in 4K a partire da una copia 35mm Technicolor con parti Eastmancolor di prima generazione conservata negli archivi di AAMOD. Il restauro ha consentito di minimizzare gli aloni rossi e verdi causati dal disallineamento delle matrici Technicolor in fase di stampa e di restituire l'originale bianco e nero alle immagini di repertorio stampate su pellicola colore. Il colore delle parti Eastmancolor risultava fortemente decaduto e durante il *grading* non è sempre stato possibile ritrovare i colori originali.

Mi sono imbattuta in *Les Mains libres* durante le ricerche per il mio progetto per la Biennale di Venezia *Dreams Have No Titles*, incentrato sul cinema militante e sulle coproduzioni tra Algeria, Francia e Italia. Anche se il titolo era citato spesso, le informazioni dettagliate erano molto poche. Prodotto da Casbah Film (che avrebbe poi contribuito a finanziare *La battaglia di Algeri* di Pontecorvo), *Les Mains libres* fu girato dal regista italiano Ennio Lorenzini nel 1964, appena due anni dopo la liberazione dal colonizzatore francese, e fu la prima produzione internazionale algerina. Con il passare del tempo mi sono sempre più interessata a questo film che era rimasto invisibile per cinquantasette anni! Alcuni articoli pubblicati dal quotidiano "Alger républicain" e dai "Cahiers du cinéma" confermavano che era stato presentato in anteprima al cinema L'Afrique di Algeri e che in seguito era stato proiettato in una sezione collaterale del festival di Cannes nel 1965. Dopo vari mesi di indagini, all'AAMOD è spuntata una copia 35mm di *Les Mains libres*, e grazie alla collaborazione tra l'Institut français e la Cineteca di Bologna ho potuto visionare il film, che è stato poi restaurato.

Mi ha commosso molto scoprire non solo il neonato stato algerino a

colori, spettacolo raro all'epoca, ma anche una nazione sfaccettata, lontana dalla visione semplicistica creata dalla stampa e dall'esercito francesi. Per la prima volta è stato possibile vedere filmati che abbracciavano tutto il territorio dell'Algeria e ammirare la ricchezza dei suoi paesaggi e la varietà delle sue tradizioni. In sintonia con l'estetica del cinema militante dell'epoca, *Les Mains libres* presenta una ricca gamma di materiali d'archivio relativi alla guerra d'Algeria: foto, filmati, ritagli di giornali raramente visti prima. Una tale abbondanza di materiali era legata alla presenza dei reporter italiani?

Les Mains libres è una scoperta, una testimonianza politica e militante delle persistenti tracce della colonizzazione e delle discussioni che seguono la riconquista della libertà.

Una domanda resta aperta: perché il titolo iniziale *Tronc de figuier* (letteralmente "Tronco di fico") – affibbiato agli algerini dai coloni francesi – finì per diventare *Les Mains libres?*

Zineb Sedira

Restoration promoted and funded by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory. In association with AAMOD – Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Casbah Entertainment and Cinémathèque algérienne. The restoration minimized the red and green halos caused by the misalignment of the Technicolor strips during printing and to restore the original black and white of archival footage shot on color stock. The Eastmancolor portions of the film, on the other hand, suffered strong decay and it was not always possible, during grading, to recover the original colors.

I came across Les Mains libres *while researching my project* Dreams Have No Titles *for the Venice Biennale, centred around militant cinema and co-productions between Algeria, France and Italy. Although this title was often referenced, very little detailed information was provided. Produced by Casbah Film (who would later back Pontecorvo's* The Battle of Algiers*),* Les Mains libres *was shot by Italian filmmaker Ennio Lorenzini in 1964 – only two years after Algeria's independence from the French coloniser – and it is the first international Algerian production. As time went by, I became more and more interested in this film, that had not been seen for 57 years! A few articles in the newspaper "Alger républicain" and in "Cahiers du cinéma" confirmed that the film premiered in Algiers at the Cinéma l'Afrique and was followed by a sidebar screening at the Cannes Film Festival in 1965. Several months into my investigation, a 35mm print of* Les Mains libres *showed up at AAMOD and thanks to the Institut français' partnership with Cineteca di Bologna I was able to see the film, which was later restored.*

It touched me greatly to discover, not only the newly created Algerian state in colour, a rare sight at the time, but also a multifaceted nation, away from the simplistic view created by the French press and army. For the first time, it was possible to see footage sweeping the entire Algerian territory and witness the richness of the landscapes and the diversity of its traditions. Using the aesthetic of militant cinema of the time, Les Mains libres *displayed a rich array of archival material from the Algerian war: rarely-seen photos, footage, press clippings. Was the abundance of surviving material related to the presence of Italian reporters?*

Les Mains libres *is a discovery, a political and militant testimony to the enduring traces of colonisation and of the talks to come once a country has newly gained freedom.*

But one question remains: why was the initial title Tronc de figuier *(literally "Fig Tree's Trunk") – a rather racist nickname used by French settlers against the Algerians – eventually changed into* Les Mains libres*?*

Zineb Sedira

YEK ATASH

Iran, 1961 Regia: Ebrahim Golestan

▪ T. int.: *A Fire*. Scen.: Asadollah Peyman. F.: Shahrokh Golestan. M.: Forough Farrokhzad. Int.: Ebrahim Golestan (voce narrante). Prod.: Golestan Film Studio ▪ DCP. D.: 25'. Col. Versione farsi con sottotitoli inglesi / *Farsi version with English subtitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna ▪ Restaurato e sostenuto da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, in collaborazione con Ebrahim Golestan / *Restored and funded by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory in association with Ebrahim Golestan*

Il restauro in 4K si è avvalso dei due unici elementi sopravvissuti: una copia 35mm in versione inglese – conservata presso la University of Chicago – utilizzata per l'immagine e una seconda copia 35mm in versione persiana – proveniente dall'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia – per il suono.

La perenne attrazione di Ebrahim Golestan per la terra, l'acqua e il fuoco trovò la sua più precoce espressione nel film semplicemente intitolato *A Fire*, che divenne il suo primo grande successo internazionale. Nell'aprile 1958 s'incendiò un pozzo petrolifero situato nel Sud-Ovest dell'Iran. Golestan, che lavorava anche come produttore, mandò il regista Abolghassem Rezaie a girare un documentario sul disastro. Quando vide il materiale in bianco e nero capì che la storia aveva potenzialità ancora maggiori e decise di produrre una propria versione dei fatti, questa volta a colori.

Il fratello di Golestan, Shahrokh, riprese i lavori di spegnimento dell'incendio mentre la poetessa Forough Farrokhzad (che presto avrebbe diretto il suo film d'esordio, *The House Is Black*) montò il film, sommando la propria sensibilità poetica all'approccio più simbolico di Golestan. Il risultato contrasta nettamente con altri

film di rilievo sullo stesso tema, come *Apocalisse nel deserto* di Werner Herzog. A un racconto lirico dell'individualismo Golestan preferisce una narrazione folklorica, una celebrazione del lavoro collettivo di gente normale, offrendo una descrizione aneddotica e poetica delle vite intrecciate con il disastro. Per quanto il film mostri con forza il lato distruttivo del fuoco, nella cultura persiana l'elemento riveste anche un ruolo sacro. In fin dei conti, quando Abramo fu gettato nel fuoco, fu Dio a dire "Fuoco, sii frescura e pace per Abramo". Il fuoco si trasformò in un giardino, che in persiano si traduce con *golestan*.

Ehsan Khoshbakht

The 4K restoration was based on the only two surviving elements: a 35mm print dubbed in English held by the University of Chicago, used for the image, and a 35mm print with original Persian soundtrack and burnt-in French subtitles preserved by the Historical Archive of Contemporary Arts of the Venice Biennale, used for the sound.

Ebrahim Golestan's lifelong cinematic fascination with earth, water and fire found its earliest expression in the simply titled A Fire*, which became his first major international success. In April 1958, an oil well located in southwest Iran caught fire. Golestan, who also worked as a producer, sent director Abolghassem Rezaie to make a documentary about the disaster. When Golestan saw the black-and-white footage, he saw that the story held even greater potential and decided to produce his own version of the events – this time in colour.*

Golestan's brother Shahrokh filmed the process of putting out the conflagration, while the poet Forough Farrokhzad (soon to direct her debut The House Is Black*) edited the film – which combined her poetic sensibilities with Golestan's more symbolic approach. The result stands in sharp contrast with other notable films that treat the same subject matter; for instance, Werner Herzog's* Lessons of Darkness*. Instead of an operatic tale of individualism, Golestan develops a folkloric narrative; a celebration of collective work by ordinary people. He offers an anecdotal, poetic depiction of the lives interwoven with the disaster. As powerfully as the film shows the destructive side of fire, the element also has a sacred place in Persian culture. After all, when Abraham [Ebrahim] was thrown into the fire, it was God who said "O fire! Be coolness and safety for Ebrahim." The blaze transformed into a garden, which in Persian is known as* golestan.

Ehsan Khoshbakht

Sara Gómez sul set di *Iré a Santiago*

IRÉ A SANTIAGO

Cuba, 1964 Regia: Sara Gómez

▪ Scen.: Sara Gómez. F.: Mario García Joya. M.: Roberto Bravo. Int.: Sara Gómez (voce narrante). Prod.: Fernando Pi per ICAIC. ▪ DCP. D.: 15'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *Spanish version with English subtitles* ▪ Da: ICAIC ▪ Restaurato in 4K da Queen's University (Kingston, Canada) presso il Vulnerable Media Lab, a partire da una copia 35mm conservata presso ICAIC / *Restored in 4K by Queen's University (Kingston, Canada) at Vulnerable Media Lab from a 35mm print preserved by ICAIC*

Sara Gómez (1943-1974) è stata la prima regista donna a Cuba, realizzando diciannove documentari che offrono ritratti unici, intimi e curiosi di coloro che la storia potrebbe dimenticare: donne, persone con discendenza africana, i giovani e i molto anziani. È morta mentre girava il suo lungometraggio, *De cierta manera*. *Iré a Santiago* è uno dei suoi primi film, nel quale ritrae la città di Santiago de Cuba con lo stile estremamente energico e giocoso del cinema diretto, collegando gli abitanti e gli spazi di questa città, che sorge nella parte orientale dell'isola, a un passato di schiavitù e di resistenza attraverso un'interazione dinamica

musica, danza e vita quotidiana. "Non ci sono dubbi sulla nostra condizione di popolo delle Antille – scrive Sara – ma il resto è una specie di leggenda cubana costruita attraverso un sogno. Ma Santiago esiste veramente. Quindi è vero: Cuba è un'isola delle Antille. E i mulatti? 'Mulatto' è uno stato d'animo".

Susan Lord

Sara Gómez (1943-1974) was Cuba's first woman filmmaker, making 19 documentaries that offer uniquely intimate and inquisitive portraits of those whom history could forget: women, Afro-descendent people, the young and the very old. She died while making her feature film, De cierta manera. Iré a Santiago *was one her first films, portraying the city of Santiago de Cuba in a highly energetic and playful style of direct cinema, connecting the contemporary people, and spaces of this eastern city, to a past of slavery and resistance music, dance, and daily life. "There is no doubt about our condition as people of the Antilles – Sara wrote – but all this is almost a Cuban legend built through a dream. What happens is that Santiago is there. So it's true: Cuba is an island in the Antilles. And* mulato*?* Mulato *is a state of mind."*

Susan Lord

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

Brasile, 1964 Regia Glauber Rocha

▪ T. it.: *Il dio nero e il diavolo biondo.* T. int.: *Black God White Devil*. Scen.: Glauber Rocha. F.: Waldemar Lima. M.: Rafael Justo Valverde. Scgf.: Paulo Gil Soares. Int.: Geraldo Del Rey (Manuel), Yoná Magalhães (Rosa), Othon Bastos (Corisco), Sonia dos Humildes (Dadá), Lídio Silva (Sebastião), Maurício do Valle (Antônio das Mortes), Marron (Júlio il cieco), João Gama (prete), Milton Roda (Morais), Antonio Pinto (colonnello), gli abitanti del villaggio di Monte Santo. Prod.: Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas ▪ DCP. D.: 120'. Bn. Versione portoghese con sottotitoli inglesi */ Portuguese version with English subtitles* ▪ Da: Metropoles Produções AudioVisuais e Paloma Cinematográfica ▪ Restaurato nel 2022 da Metropoles Produções AudioVisuais e Paloma Cinematográfica a partire dal negativo originale 35mm conservato presso la Cinemateca Brasileira. Restauro in 4K realizzato da Estudios Colors e Estudios JLS in collaborazione con Luis Abramo e Rogerio Moraes, con la supervisione di Rodrigo Mercês */ Restored in 2022 by Metropoles Produções AudioVisuais and Paloma Cinematográfica from the original 35mm negative preserved by the Cinemateca Brasileira. The 4K restoration was carried out at Estudios Colors and Estudios JLS in collaboration with Luis Abramo and Rogerio Moraes, with Rodrigo Mercês' supervision.*

Profondamente radicato nel Brasile contadino, questo secondo film di Glauber Rocha è una lucida constatazione di sconfitta, in cui realtà storica e finzione cinematografica si fondono grazie a un linguaggio straordinariamente innovativo. Dimensione storica: di fronte ai problemi della terra, della 'fame di terra' e della miseria dei contadini oppressi dai grandi proprietari, egli propone due atteggiamenti di rivolta che non esistevano sicuramente nel Brasile della fine degli anni Trenta. Primo atteggiamento: l'esaltazione mistica. È quella di Sebastiano, quasi un profeta mistico che esorta i poveri a unirsi, a fuggire i ricchi, ad andare oltre la carne e l'apparenza, nell'attesa di un ipotetico miracolo sulla terra e della gioia assoluta nell'eternità. […] Secondo atteggiamento: la violenza gratuita. Assetato di giustizia, il bandito della prateria Corisco uccide, ruba violenta, saccheggia, incendia per rabbia e sfida, per vendicare la miseria dei poveri. Alla dimensione storica e critica Rocha ne sovrappone una immaginaria con le figure di Manuel e Rosa. L'ultimo piano di questa "favola rivoluzionaria molto fedele ad una tradizione di letteratura popolare brasiliana" esprime pienamente la visione del mondo di Glauber Rocha: liberati dal profeta e dal bandito, Manuele e Rosa corrono insieme verso il mare, mentre il narratore cieco canta "La terra non è né di Dio né del Diavolo, ma dell'uomo". […] L'estetica di quest'opera chiama insieme il tragico shakespeariano e quello del teatro giapponese, la poesia e il carattere epico delle canzoni di gesta francesi. Ma la scrittura di Glauber Rocha è decisamente moderna, in cui il racconto gioca un ruolo fondamentale suggerendo un tragico dell'orribile, da cui nasce appunto la rimessa in questione della rivolta anarchica e la denuncia del mito popolare. Racconto a ritmo sincopato, spesso frammentario, in un'alternanza di lunghi piani fissi e poi improvvisa rapidità, anche all'interno dei piani d'insieme. I momenti del racconto scanditi dal recitativo del narratore cieco alla chitarra rievocano il coro delle tragedie greche. In un'osmosi costante tra teatro e cinema, realismo e simbolismo, solennità e violenza, Glauber Rocha ha composto un poema cinematografico libero, barbaro e affascinante, assolutamente unico.

Michel Estève, "Cineforum", n. 87, 1969

Deeply rooted in rural Brazil, Glauber Rocha's second film is a lucid declaration of defeat in which historical reality and cinematic fiction blend together through the use of an extraordinarily innovative language. The historical dimension: faced with land-related problems, with a 'hunger for the land' and the misery of peasants oppressed by big landlords, Rocha suggests two different 'attitudes of revolt' that certainly did not exist in the late 1930s Brazil. The first is mystical exaltation: embodied by Sebastian, a sort of a mystical prophet who exhorts the poor to unite, to flee the rich, to go beyond flesh and appearance, in the expectation of a hypothetical miracle on earth and absolute joy in eternity… The second attitude is gratuitous violence.

Deus e o diabo na terra do sol

Thirsty for justice, angry and defiant, the prairie bandit Corisco kills, steals, loots and burns to avenge the misery of the poor. To the historical and critical dimension Rocha adds an imaginary level, which belongs to two peasants of the sertao*, Manuel and Rosa.*
The last shot of this "revolutionary fable" encapsulates Glauber Rocha's vision of the world at its best: freed from both the prophet and the bandit, Manuel and Rosa run together to the sea, while the blind narrator sings, "The earth is neither God's nor the Devil's, but man's"…
The aesthetics of Deus e o diabo na terra do sol *bring together Shakespearean tragedy and Japanese theatre, surreal poetry and the medieval epics of the* chanson de geste*. However, Rocha's language is decidedly modern, his storytelling suggesting the tragic within the horrific while questioning the meaning of anarchist revolt and popular myth.*
It's a syncopated tale with a sometimes fragmented narrative pace, alternating between long closeups and fixed plans and then sudden movement, even within two-shots. The blind narrator's recitative accompanied by his guitar reminds us of Greek tragedy. In a constant osmosis between theatre and cinema, realism and symbolism, solemnity and violence, Glauber Rocha achieved an utterly free and unique, barbaric and fascinating film poem.
Michel Estève, "Cineforum", n. 87, 1969

CONTRAS' CITY

Senegal, 1968
Regia: Djibril Diop Mambéty

▪ Scen.: Djibril Diop Mambéty. M.: Jean-Bernard Bonis, Marino Rio. Mus.: Djimbo Kouyaté. Int.: Inge Hirschnitz, Djibril Diop Mambéty. Prod.: Kankourama ▪ DCP. D.: 23'. Col. Versione francese e wolof con sottotitoli inglesi / *French and Wolof version with English subtitles* ▪ Da: The Film Foundation's World Cinema Project ▪ Restaurato nel 2021 da The Film Foundation's World Cinema Project e Cineteca di Bologna in collaborazione con The Criterion Collection presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation. Il restauro in 4K

Contras' City

di *Contras' City* è stato realizzato a partire dall'internegativo e dal negativo suono messi a disposizione da Teemour Mambéty e depositati presso LTC Patrimoine. Per il *grading* si è fatto ricorso a una copia d'epoca / *Restored in 2021 by The Film Foundation's World Cinema Project and Cineteca di Bologna in association with The Criterion Collection at L'Immagine Ritrovata laboratory. Funding provided by the Hobson/Lucas Family Foundation. The 4K restoration of* Contras' City *was made from the internegative as well as the original sound negative provided by Teemour Mambéty and preserved at LTC Patrimoine. A vintage print of the film was used as reference for color grading.*

Questo restauro fa parte dell'African Film Heritage Project, creato da The Film Foundation, FEPACI e UNESCO – in collaborazione con Cineteca di Bologna – a sostegno del restauro e della diffusione del cinema africano.

Non c'è forse modo migliore per entrare nel mondo di Djibril Diop Mambéty che attraverso *Contras' City*, sinfonia di una città che è anche una sorta di film-manifesto. In esso, egli espone in maniera estremamente letterale la teoria del suo cinema e la sua teoria del cinema: "Il cinema è l'arte di rendere il contingente necessario, essenziale, ineluttabile, incontrovertibile". Roland Barthes l'avrebbe definito "il cinema del punctum", riconoscibile essenzialmente dallo sguardo irriverente, giocoso e poetico sul reale.

Contras' City si presenta come un tour impressionistico e dialogico di Dakar, la metropoli del Senegal, in cui Mambéty dipinge le identità contraddittoriamente plurali della città attraverso le sue architetture (di stile coloniale europeo [neo]classico passando per la tradizione islamica), accenna alla sua situazione politica intrappolata tra eredità del colonialismo, neocolonialismo imperante e aspirazioni a una sudditanza emancipata, rivela le sue culture plasmate dalle forze della negritudine, del cristianesimo, dell'Islam

e della mondanità moderna, secolare e cosmopolita. Il film è un tour de force cinematografico che come Dakar porta in sé molteplici carte d'identità e pratica allo stesso tempo diversi registri – poesia, osservazione, riflessione, ironia/umorismo/comicità, interattività, soggettività, coscienza di classe – riassumendoli in un film-saggio.

Aboubakar Sanogo

This restoration is part of the African Film Heritage Project, an initiative created by The Film Foundation's World Cinema Project, the FEPACI and UNESCO – in collaboration with Cineteca di Bologna – to help locate, restore and disseminate African cinema.

There is hardly any better way to enter the world of Djibril Diop Mambéty than through Contras' City*, his 1968 manifesto-like city symphony classic. In it, he literally offers the theory of his cinema and his theory of cinema: "The cinema is the art of making the contingent necessary, essential, inescapable, incontrovertible." Indeed, Roland Barthes would have defined it as "The Cinema of the Punctum", discernible primarily through the casting of the irreverent, playful and poetic gaze on the real.*

Contras' City *is cast as an impressionistic and dialogical tour of Dakar, Senegal's metropolis, in which Mambéty paints the contradictorily plural identities of his city through its architecture ([neo]classical colonial European through Islamic), hints at its politics caught between legacies of colonialism, reigning neocolonialism, and aspirations to emancipated subjecthood, reveals its cultures shaped by the forces of Negritude, Christianity, Islam and modern, secular and cosmopolitan worldliness. Like Dakar, the film is a tour de force, which carries multiple identity papers, partaking at once in registers of the poetic, the observational, the reflexive, the ironic/humorous/comedic, the interactive, the subjective, the class-conscious, in short, the essayistic.*

Aboubakar Sanogo

Badou Boy

BADOU BOY

Senegal, 1970
Regia: Djibril Diop Mambéty

▪ Scen.: Djibril Diop Mambéty. F.: Baidy Sow. M.: Andree Blanchard. Mus.: Lato Dramé. Int.: Lamine Ba (Badou Boy), Al Demba Ciss (il brigadiere Al), Christoph Colomb (un amico), Aziz Diop Mambéty (il proprietario) ▪ DCP. D.: 60'. Col. Versione francese e wolof con sottotitoli inglesi / *French and Wolof version with English subtitles* ▪ Da: The Film Foundation's World Cinema Project ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da The Film Foundation's World Cinema Project e Cineteca di Bologna presso i laboratori L'Immagine Ritrovata e L'Image Retrouvée, a partire dall'internegativo e dal negativo suono. Grading supervisionato da Pierre-Alain Meier. Con il sostegno di Hobson/ Lucas Family Foundation / *Restored in 4K in 2021 by The Film Foundation's World Cinema Project and Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata and L'Image Retrouvée laboratories using the internegative and the sound negative. Color grading supervised by Pierre-Alain Meier. Funding provided by the Hobson/ Lucas Family Foundation*

Questo restauro fa parte dell'African Film Heritage Project, creato da The Film Foundation, FEPACI e UNESCO – in collaborazione con Cineteca di Bologna – a sostegno del restauro e della diffusione del cinema africano.

A meno di due anni dal suo cortometraggio d'esordio, Djibril Diop Mambéty (1945-1988) torna nelle strade di Dakar. Lo fa con lo stesso piglio sarcastico mettendo in scena un 'guardie e ladri' subsahariano dal profumo chapliniano: "Questo monello di strada privo di una vera morale mi assomiglia moltissimo", dirà. A differenza di una precedente versione del film girata in bianco e nero cinque anni prima, qui Mambéty dipinge la sua storia con colori saturi e sontuosi, che da questo momento in poi saranno al centro della sua cifra stilistica esplosiva e visionaria.

Bastano pochi minuti di *Badou Boy* per cogliere la portata del talento di Mambéty. È evidente che alla sua seconda prova dietro la macchina da presa Djbril – l'extraterrestre, l'anarchico, il poeta, la "cometa più bella del nuovo cinema africano" – avesse ben chiara una sua personale idea di cinema. A cominciare dai titoli di testa, scanditi dalla musica ipnotica di Lato Dramé, in cui lo vediamo, tra un ciak e l'altro, dirigere la troupe, svelando la finzione prima ancora che la storia abbia inizio. "Faccio film per mentire" – risponderà a un giornalista di "Libération" – "per rivelare la verità attraverso l'illusione".

La verità di Mambéty è nelle strade di Kolobane, in un Senegal finalmente indipendente ma già preso negli artigli della corruzione e della neocolonizzazione; nella camminata sbilenca dei vagabondi, nelle profezie dei *griot,* nelle fogne a cielo aperto, nelle casupole di lamiera e nell'orgogliosa, imperitura vitalità della gente comune.

L'illusione è per lui, fin da bambino, sinonimo di cinema. Dalla passione per le ombre cinesi ai film origliati fuori dai cinema – melodrammi egiziani, western, musical indiani… Un miscuglio di rumori, idiomi e musica a partire dai quali la sua immaginazione creava nuove storie. L'esplorazione e la sperimentazione sonora sono tra gli elementi più personali e originali del cinema di Mambéty. In *Badou Boy*, sfrutta i limiti imposti dalla tecnologia per inventare una colonna sonora spesso in conflitto con le immagini. Uno spazio acustico che sviluppa una seconda narrazione, con effetti straordinariamente comici e surreali.

Cecilia Cenciarelli

This restoration is part of the African Film Heritage Project, an initiative created by The Film Foundation's World Cinema Project, the FEPACI and UNESCO – in collaboration with Cineteca di Bologna – to help locate, restore and disseminate African cinema.

Less than two years after his debut short film, Djibril Diop Mambéty returns to the streets of Dakar. He employs the same sarcastic tone by staging a Sub-Saharan game of cops and robbers with a Chaplinesque flair: "This somewhat immoral street urchin – revealed to be Mambéty – reminds me very much of myself." Unlike a previous shorter, black-and-white version shot when he was twenty, here Djbril paints his story with saturated and sumptuous colours, which from now on will characterise his explosive and visionary signature style.

It takes only few minutes into Badou Boy *to grasp the extent of Mambéty's talent. At his second film it seems quite clear that Djbril – the extraterrestrial, the anarchist, the poet, the "most beautiful comet of the new African cinema" – already had a very unique and personal idea of film. The opening credits, punctuated by Lato Dramé's hypnotic music, show him between takes, directing the crew, unveiling the trick behind the illusion even before his story begins. "I make films to lie and trick others," he told French newspaper "Libération", "to reveal the truth through illusion."*

Truth is in the streets of Kolobane, in Senegal, where the newly, long awaited independence is already giving ways to corruption and neo-colonisation; in the lopsided walk of the drunk and the homeless, in the griots' prophecies, in the open-air sewers and in the tin huts, and in the proud, imperishable vitality of the common people.

In Mambéty's childhood, illusion was always synonymous with cinema. From his love for shadow theatres to his habit of overhearing entire films outside a cinema – Egyptian melodramas, westerns, Indian musicals – a mixture of voices, noises, idioms and music from which to imagine a new story.

Sound exploration and experimentation are among the most personal and original elements of Mambéty's cinema. In Badou Boy*, he exploits the limitations imposed by technology to create a soundtrack that is often in conflict with the images. An acoustic space that develops a second narrative, with extraordinarily comic and surreal effects.*

Cecilia Cenciarelli

KAHDEKSAN SURMANLUOTIA

Finlandia, 1972 Regia: Mikko Niskanen

▪ T. int.: *Eight Deadly Shots*. Scen.: Mikko Niskanen. F.: Mikko Niskanen, Juhani Sarro, Seppo Immonen, Kimmo Simula, Juhani Voutilainen. M.: Jyrki Rapp. Scgf.: Jorma Lindfors. Mus.: Erkki Ertappa. Int.: Mikko Niskanen (Pasi), Tarja-Tuulikki Tarsala (Vaimo), Tauno Paananen (Tanu), Paavo Pentikäinen (Reiska), Elina Liimatainen (Ellu), Ari Vainiontaus (Ari), Mauno Argillander (Manu), Sulo Hokkanen (Sulo Kokki). Prod.: Mikko Niskanen per YLE ▪ 35mm. D.: 316'. Bn. Versione finlandese / *Finnish version* ▪ Da: YLE ▪ Restaurato da The Film Foundation's World Cinema Project, Yleisradio Oy, Fiction Finland ry e Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. Grazie al sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation e al contributo dal Ministero della Cultura e dell'Istruzione della Finlandia, Tiina and Antti Herlin Foundation, Jane and Aatos Erkko Foundation / *Restored by The Film Foundation's World Cinema Project, Yleisradio Oy, Fiction Finland ry e Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory. Funding provided by the Hobson/Lucas Family Foundation. Additional funding provided by the Finnish Ministry of Education and Culture, Tiina and Antti Herlin Foundation, Jane and Aatos Erkko Foundation*

Kahdeksan surmanluotia nasce originariamente come una serie televisiva in quattro parti trasmessa dall'emittente finlandese YLE. Grazie al regista e storico del cinema Peter von Bagh, che per anni ne ha strenuamente promosso il restauro, questo film è oggi considerato un indiscusso capolavoro della cinematografia finlandese, fonte d'ispirazione di un'intera generazio-

Kahdeksan surmanluotia

ne di registi, tra cui Aki Kaurismäki. Al fine di onorare il lascito critico di Peter e la sua volontà di rispettare appieno l'estetica del film, si è deciso di optare per una 'filiera integrata' digitale-analogica. Alla scansione in 4K e al restauro dei negativi originali 16mm (A&B) si è optato dunque per un ritorno in pellicola su *fine grain*. Da questo elemento è stata stampata una copia 35mm e creato un nuovo internegativo di conservazione. Il restauro è stato completato dopo quasi tre anni di lavoro.

Si sa relativamente poco di Mikko Niskanen (1929-90), la cui produzione composta da quattordici titoli è estremamente discontinua. I primi tre trattarono della guerra, i tre successivi della giovinezza e poi arrivò *Kahdeksan surmanluotia*, un film di 316 minuti girato per la televisione e ispirato a un fatto di cronaca del 1969, l'uccisione di quattro poliziotti da parte del contadino Tauno Pasanen. In Finlandia il pubblico e gli esperti di cinema concordano nel considerarlo il capolavoro del cinema nazionale. Alcuni l'hanno paragonato alle opere di Béla Tarr, mentre secondo altri, più classicamente, è quello che avrebbero potuto essere le nove ore della versione completa di *Greed*.

Dopo aver terminato il suo sesto (e fallimentare) film, Niskanen aveva esaurito le energie. Come ebbe a dire, la storia di Pasanen "rivitalizzò la mia coscienza esanime [...] Gli spari erano la conclusione di una lunga e logica serie di eventi [...] Non ho scelto questo incarico, è lui che ha scelto me".

Fu il punto di partenza per uno sconvolgente primo piano sulla povertà e su un uomo con le spalle al muro, al livello più elementare. La religione, l'istruzione, la morale e le varie peculiarità spirituali dell'ordine sociale della Finlandia rurale esercitano una forza schiacciante e danno le carte che il protagonista di Niskanen, Pasi, deve giocare: un uomo diventa un poliziotto che difende gli ideali della famiglia, della chiesa e della proprietà privata; un altro diventa un povero contadino. Entrambi sono dotati di armi, entrambi sono vittime. Niskanen non ricorre al falso romanticismo o agli stereotipi del cinema umanista, né fa appello alla pietà, che vorrebbe dire posizionarsi a una certa distanza rispetto al materiale. Il film si concentra strettamente sugli elementi familiari del quotidiano, eppure sembra fluttuare in uno strano regno di dimensioni sconosciute che è allo stesso tempo psicologico, allucinatorio e concreto, ricco di osservazioni di taglio antropologico che appaiono affilate e talvolta spietate. Ci troviamo sicuramente dinanzi a un tipo di cinema che riproduce le tecniche della letteratura francese dell'Ottocento, come ha osservato Olaf Möller definendo *Kahdeksan surmanluotia* "zoliano". Il protagonista prende la pistola ed è chiaramente responsabile delle sue azioni, ma il caso specifico ritratto da Niskanen possiede comunque una sorta di rilevanza universale, concreta e umana, che riunisce i fatti psicologici, biologici e sociali e con essi forma un pugno chiuso. Gli spari fatali fanno parte di una serie di circostanze sociali che non possono essere semplicemente ridotte a un 'crimine'.

Peter von Bagh, *The Four Seasons of Drinking*, "Encore", 2012

Kahdeksan surmanluotia *was originally broadcast in Finland as a four-part television series. The late film historian and filmmaker Peter von Bagh was a tireless advocate for this film's restoration, which has inspired an entire generation of filmmakers, including Aki Kaurismaki. In order to honour Peter's legacy and his wish to respect the specific aesthetic of the film, after different workflows were taken into consideration and several tests were performed it was eventually decided to opt for a combination of digital and analogue workflows. The 4K scan and restoration of the original 16mm (A&B) was followed by a film-out onto a fine grain from which a new 35mm was struck. The restoration, completed after almost three years, produced a new 35mm internegative.*

Relatively little is known of Mikko Niskanen (1929-90), whose output of 14 features is highly uneven. The first three were about war, the following three about youth, and then came Kahdeksan surmanluotia*, a 316-minute film made for television based on a 1969 news item about the killing of four policemen by farmer Tauno Pasanen. In Finland, the general public and film specialists agree that it is their national cinema's masterpiece. It is compared by some to the work of Béla Tarr, while others, more classically, maintain that it is what the full nine hours of* Greed *might have been like.*

After finishing his sixth (and failed) feature, Niskanen had reached burnout. In his words, Pasanen's story "energised my lifeless consciousness… The gunshots were an end to a long and logical chain of events… I didn't choose this task, the task chose me."

This was the starting point for a shattering closeup of poverty, and of a man up against the wall, at the most basic level. Religion, education, morality, and sundry spiritual peculiarities of rural Finland's social order exert a crushing force and also deal the hand that Niskanen's protagonist, Pasi, has to play: one man becomes a policeman who defends the ideals of family, church, and property; another becomes a poor cottager. Both are given guns, both are victims. Niskanen doesn't resort to false romanticism or the clichés of humanist cinema, nor does he appeal to pity, which would be to position himself at a remove from the material. The film concentrates strictly on the familiar elements of everyday life, yet seems to float in a strange realm of unknown dimensions, at once psychological, hallucinatory, and concrete, abounding in observations with a sharp and sometimes merciless anthropological edge. Surely this is an instance of cinema replicating the techniques of 19th-century French literature, as observed by Olaf Möller who described Kahdeksan surmanluotia *as "Zola-esque". The main character picks up his gun and is clearly responsible for his actions, but the specific case Niskanen depicts nevertheless has*

Dar Ghorbat / In der Fremde

a kind of universal relevance, concrete and humane, combining the psychological, biological, and social facts into a clenched fist. The fatal shots are part of a chain of societal circumstances that can't simply be reduced to a 'crime'.
Peter von Bagh, The Four Seasons of Drinking*, "Encore", 2012*

DAR GHORBAT / IN DER FREMDE

Iran-Germania Ovest, 1975
Regia: Sohrab Shahid Saless

▪ T. int.: *Far from Home*. Scen.: Sohrab Shahid Saless, Helga Houzer. F.: Ramin Reza Molai. M.: Ruhallah Emami. Int.: Parviz Sayyad (Husseyin), Cihan Anasai (studente), Muhammet Temizkan (Kasim), Hüsamettin Kaya (Osman), Imran Kaya (la moglie di Osman), Sakibe Kaya (la figlia di Osman), Wurdu Püsküllü. Prod.: Provobis Film, Kanoon-e Cinemagaran-e Pishro, Telfilm ▪ DCP. D.: 93'. Col. Versione turca e tedesca con sottotitoli inglesi / *Turkish and German version with English subtitles* ▪ Da: Freie Universität Berlin

Film di transizione che collega il periodo iraniano di Sohrab Shahid Saless al suo prolungato soggiorno in Germania, è il terzo film di una trilogia non programmata che comprende anche *A Simple Event* (*Yek Etefagh sadeh*, 1973) e *Still Life* (*Tabiate bijan*, 1974) e s'incentra sull'isolamento sociale e l'immobilità. Il film racconta alcuni giorni della vita di Husseyin (interpretato dall'iraniano Parviz Sayyad), "lavoratore ospite" turco che condivide un appartamento di Berlino Ovest con un gruppo di conterranei. Nessun altro film ha ritratto in modo così schietto e dettagliato la dolorosa ripetitività della vita di un immigrato. Saless, che aveva conosciuto il razzismo quando viveva in Austria, scrisse la sceneggiatura in dodici ore e girò il film in dodici giorni, utilizzando una troupe prevalentemente iraniana e attori turchi non professionisti trovati sul posto, in una sala da tè. Il progetto fu parzialmente finanziato da una cooperativa iraniana da poco fondata dal protagonista del film. Forza vitale nella carriera di Saless come produttore di *Still Life*, Parviz Sayyad era un attore/regista che poteva vantare grandi successi commerciali, serie comiche e film d'autore. Qui assume un incedere dignitoso, con tanto di valigetta di pelle, in penoso contrasto con il lavoro

umile del suo personaggio. Il film fu proiettato in anteprima alla Berlinale, dove l'anno prima *Still Life* aveva vinto l'Orso d'argento.

La ripetizione, che nei film iraniani contemporanei era stata utilizzata come espediente poetico, qui sottolinea la sensazione di spreco. Lo stile austero di Saless si manifesta anche nei dialoghi, costituiti da parole mormorate o dalla piatta esposizione di banalità. È come se l'intero essere di Husseyin fosse schiacciato e rimodellato dalla pesante pressa che aziona ogni giorno nel ciclo senza speranza della sua vita.

Ritornano in abbondanza elementi di altri film di Saless: treni, lettere scritte e lette, così come la vista disperata di letti vuoti e sfatti. La vanità della vita è colta nei momenti morti, come quando la macchina da presa indugia dopo che il personaggio è uscito di scena, e fissando il vuoto rivela una visione tetra del mondo degli sfruttati e degli sradicati. Come a rispecchiare il backgammon giocato nel film, tutti i movimenti dell'esistenza sono solo manovre minime in un piccolo quadrato.

Ehsan Khoshbakht

A transitional film linking Sohrab Shahid Saless's Iranian period with his extended stay in Germany, this was the third film in an unplanned trilogy – which also includes A Simple Event *(*Yek Etefagh sadeh*, 1973) and* Still Life *(*Tabiate bijan*, 1974) – focusing on social isolation and stillness. It follows a few days in the life of Husseyin (played by the Iranian Parviz Sayyad), a Turkish 'guest worker' who shares a flat in West Berlin with a group of fellow Turks. No other film has depicted the painful repetitiveness of an immigrant's life in such candid detail. Saless, who had encountered racism while living in Austria, wrote the script in 12 hours and shot the film within 12 days, using a mostly Iranian crew and Turkish non-actors he had found in a local teahouse. The project was partially funded by an Iranian co-op then recently co-founded by the film's main actor. A vital force in Saless's career as the producer of* Still Life*, Parviz Sayyad was an actor/director whose credits include major box office hits, comedy series and arthouse dramas. Here he assumes a dignified walk, complete with the leather briefcase he carries, which is painfully unsuited to his character's menial job. The film premiered at the Berlinale, where in the previous year* Still Life *had won the Silver Bear.*

Repetition, which had been used in contemporary Iranian films as a poetic device, here emphasises the sense of wastefulness. Saless's austere style is also manifested in the dialogue: either muttered words or the flat delivery of banal facts. It is as if Husseyin's entire being is crushed and reshaped under the heavy pressing machine that he operates daily in the hopeless cycle of his life.

There is an abundance of elements from other Saless films: trains, letters written and read, as well as the despairing sight of empty, unmade beds. The vanity of life is captured in dead moments, when even after a character has walked out of the frame the camera lingers, staring into the vacuum and revealing a bleak vision of the world of the exploited and the rootless. As if mirroring the backgammon game played in the film, all of life's movements are merely small manoeuvres within a narrow square.

Ehsan Khoshbakht

CANOA: MEMORIA DE UN HECHO VERGONZOSO

Messico, 1976 Regia: Felipe Cazals

▪ T. int.: *Canoa: A Shameful Memory*. Scen.: Tomás Pérez Turrent. F.: Alex Phillips Jr. M.: Rafael Ceballos. Scgf.: Carlos Grandjeant. Int.: Arturo Alegro (Ramón Calvario Gutiérrez), Roberto Sosa Sr. (Julián González Baez), Carlos Chávez (Miguel Flores Cruz), Gerardo Vigil (Jesús Carrillo Sánchez), Jaime Garza (Roberto Rojano Aguirre), Sergio Calderón (presidente municipale), Salvador Sánchez (il testimone), Ernesto Gómez Cruz (Lucas). Prod.: Roberto Lozoya per Conacine-STPC ▪ DCP. D.: 115'. Col. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *Spanish version with English subtitles* ▪ Da: The Criterion Collection ▪ Restaurato in 4K da The Criterion Collection con la supervisione di Felipe Cazals / *Restored in 4K by* The *Criterion Collection with the supervision of Felipe Cazals*

All'inizio di *Canoa* un prete corrotto dice ai suoi fedeli che nel loro piccolo e povero *pueblo* stanno arrivando i "forestieri" che saccheggeranno le loro case, si porteranno via i loro bambini, bruceranno le immagini sacre e appenderanno una bandiera comunista: "rossa come il diavolo e nera come i loro peccati". Il film narra la storia vera del massacro di un gruppo di dipendenti dell'Università da parte di una folla inferocita avvenuto il 14 settembre 1968 a San Miguel Canoa. Solo poche settimane dopo, il 2 ottobre, l'esercito messicano, su ordine del governo, avrebbe ucciso oltre trecento studenti nell'ormai famigerato massacro di Tlatelolco.

Il film, che si avvale dell'audace sceneggiatura dello scrittore e giornalista Tomás Pérez Turrent (allievo della Nouvelle Vague) e della cruda fotografia chiaroscurale di Alex Phillips Jr., esprime una violenta critica delle strutture di controllo sociale del Messico di allora – la religione, l'esercito, il governo, i media di stato – ed è formalmente ardito nel suo ricorso al falso documentario, a una narrazione non lineare e a narratori inaffidabili. In una sequenza iniziale, un commento fuori campo sulla città nello stile dei cinegiornali si contrappone al monologo con sguardo in macchina di un abitante: i due resoconti sono radicalmente diversi e nessuno dei due, si scopre, è completamente vero. La sensazione di dissonanza e di straniamento che si crea nello spettatore si intensifica mentre il film scorre verso il suo violento epilogo.

Vale la pena notare che un film così critico nei confronti dello stato fu realizzato durante un periodo in cui il

coinvolgimento e l'investimento statale nella produzione, distribuzione ed esercizio cinematografico erano a livelli record, sotto il controllo del presidente Luis Echeverría, che era entrato in carica nel 1970 (era stato segretario di stato tra il 1964 e il 1969). Fremente sintesi delle ansie collettive sulla violenza, la repressione e la possibile dissoluzione delle norme sociali, *Canoa* mostrò al pubblico, sia in patria che all'estero, un Messico forse mai visto prima al cinema, distante dall'esasperato melodramma e dal conservatorismo formale dell'età d'oro.

Chloë Roddick

Towards the beginning of Canoa*, a corrupt priest tells his congregation that "outsiders" are coming to their small, impoverished* pueblo *– to plunder their homes, steal their children, burn their sacred figures and hang a Communist flag: "red like the devil and black like their sins". Set in 1968, the film recounts the true story of the slaughter of a group of university employees at the hands of an angry mob on 14 September in San Miguel Canoa. Just a few weeks later on 2 October the Mexican army, under orders from the government, would murder more than 300 students at the now infamous massacre at Tlatelolco.*

Featuring a bold screenplay by writer and journalist Tomás Pérez Turrent (a student of the French New Wave) and stark, chiaroscuro photography by Alex Phillips Jr, the film is brutal in its critique of contemporary Mexican social-control structures – religion, the military, the government, state media – and formally daring in its use of a faux documentary style, non-linear narrative and unreliable narrators. In an early sequence, a newsreel-style voice-over about the town is juxtaposed with a to-camera monologue delivered by a resident – the two accounts are wholly different and neither, it turns out, is entirely true. The sense of discord and estrangement that this creates in the viewer intensifies as the film builds to its violent denouement.

Canoa: memoria de un hecho vergonzoso

It is worth noting that a film so critical of the state was made during a period of record state involvement and investment in film production, distribution and exhibition, overseen by President Luis Echeverría, who took office in 1970 (he was Secretary of State between 1964 and 1969). A simmering synthesis of collective anxieties about violence, repression and the imagined dissolution of social norms, Canoa *showed audiences both at home and abroad a Mexico perhaps never before seen on film, worlds away from the heightened melodrama and formal conservatism of the Golden Age period.*

Chloë Roddick

THAMP̄

India, 1978 Regia: Aravindan Govindan

▪ T. int.: *The Circus Tent*. Sog.: Aravindan Govindan. F.: Shaji N. Karun. M.: A. Ramesan. Mus.: Kavalam Narayana Panicker, M.G. Radhakrishnan. Int.: Bharath Gopi, Nedumudi Venu, D.P. Nair, Sreedharan Chambad, Jalaja, Murikkoli Krishnan, Shreeraman, Kottara Gopalakrishnan, Njeralath Rama Poduval. Prod.: Kollam; K. Ravindranathan Nai per General Pictures Corporation ▪ DCP. D.: 129'. Bn. Versione malayalam con sottotitoli inglesi / *Malayalam version with English subtitles* ▪ Da: General Pictures Corporation ▪ Restaurato nel 2022 da Film Heritage Foundation, The Film Foundation's World Cinema Project e Cineteca di Bologna in collaborazione con General Pictures Corporation e gli eredi di Aravindan Govindan. Restauro sostenuto da Prasad Corporation Pvt. Ltd. e The Film Heritage Foundation / *Restored in 2022 by the Film Heritage Foundation, The Film Foundation's World Cinema Project and Cineteca di Bologna in association with General Pictures Corporation and the family of Aravindan Govindan. Restoration funding provided by Prasad Corporation Pvt. Ltd. and The Film Heritage Foundation*

Il restauro ha utilizzato il migliore elemento sopravvissuto, un controtipo negativo stampato da una copia 35mm conservata presso il National

Thampī

Film Archive of India. La scansione in 4K è stata realizzata presso Corporation Pvt. Ltd.'s Post – Studios, Chennai; il restauro eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata.

Le immagini si dispiegano come un *raga* hindustani, un viaggio in un mondo mistico dove reale e irreale si fondono alla perfezione, dove genere e forma non hanno confini, una fantasticheria contemplativa e meditativa in un linguaggio visivo unico: questo è Aravindan. *Thampī* di Aravindan Govindan è un film poetico e allegorico che esplora con delicatezza la transitorietà delle relazioni umane e lo sradicamento degli emarginati osservando gli effetti dell'arrivo di un circo itinerante nella vita bucolica di un villaggio sulle rive di un fiume. Nello stile del *cinéma vérité*, Aravindan riunì una vera troupe di artisti circensi e si recò insieme a loro nel villaggio di Thirunavaya sulle rive del fiume Bharathapuzha. Il primo giorno fu allestito il circo e tutti gli abitanti furono invitati allo spettacolo. Aravindan disse in un'intervista: "Non avevamo una sceneggiatura e abbiamo filmato tutto in tempo reale... Molti non avevano mai visto un circo. Abbiamo ripreso le loro reazioni a ciò che vedevano. Dopo l'esitazione iniziale si sono dimenticati delle luci e delle riprese e si sono lasciati coinvolgere completamente dallo spettacolo". Per tre giorni il circo è al centro della vita del villaggio, ma presto gli abitanti perdono interesse e passano ai preparativi per una festa locale. Così la troupe fa i bagagli e se ne va senza lasciare traccia. Alienato dal proprio ambiente, un giovane del villaggio si arrampica sul camion in partenza nella speranza di sfuggire al proprio scontento abbracciando la vita nomade dei circensi. La bellezza del film sta nei silenzi riflessivi, nello sguardo profondamente attento ma garbato della macchina da presa: il pathos degli artisti – impegnati nelle loro mansioni quotidiane o ripresi in maniera più esplicita in impassibili primi piani mentre parlano direttamente alla

macchina da presa – si contrappone all'innocente meraviglia del pubblico affascinato del villaggio, in immagini in bianco e nero che restano dentro a lungo, anche dopo che il circo ha sbaraccato.

Shivendra Singh Dungarpur

The restoration used the best surviving element, namely a dupe negative struck from a 35mm print preserved at the National Film Archive of India. The element was scanned in 4K by Pvt. Ltd.'s Post – Studios in Chennai; the restoration was performed at L'Immagine Ritrovata laboratory.

Images unfold like a Hindustani raga*, a journey through a mystical world where the real and unreal merge seamlessly, where genre and form have no boundaries, a contemplative, meditative reverie in a unique visual language – that is Govindan. Aravindan Govindan's* Thampū *is a poetic, allegorical film, that gently explores the transience of human relationships and the rootlessness of the marginalized through the ripples created in the bucolic existence of a village on the banks of a river by the arrival of a roving circus troupe. In* cinéma vérité *style, Govindan rounded up a troupe of circus artistes and travelled with them to the village of Thirunavaya on the banks of the Bharathapuzha river. On the first day, the circus was set up and all the villagers were invited to watch the show. Aravindan said in an interview, "We did not have a script and we shot the incidents as they happened... There were a lot of people who had not seen a circus before. We shot their responses as they were watching. After the initial hesitation, they forgot the lights and the shooting and got completely involved in the circus." For three days, the circus is the centre of attention of village life, but soon the villagers lose interest and move on to the preparation for a local festival and the circus troupe packs up and trundles away leaving no trace. Alienated from his own milieu, a young man from the village clambers on to the departing truck, hoping to escape his discontent by joining the circus troupe in their drifting existence. The beauty of the film lies in the reflective silences, the deeply observational, but delicate gaze of the camera, juxtaposing the pathos of the circus performers as they go about their everyday tasks and more starkly in impassive close-ups as they speak directly to the camera, against the innocent wonderment of the captivated village audience, in black and white imagery that stays with you long after the big tent has folded up.*

Shivendra Singh Dungarpur

UČITELI

Bulgaria, 1978 Regia: Nevena Toševa

▪ T. int.: *Teachers*. Scen.: Nevena Toševa, Liliya Metodieva. F., M.: Nevena Toševa. Prod.: Boyana Film ▪ DCP. D.: 36'. Bn ▪ Da: BTN, Boyana Film.

La documentarista bulgara Nevena Toševa (1922-2013) aveva inizialmente scelto la carriera di insegnante, ma abbandonò la professione dopo solo due anni. Le circostanze la portarono agli Short Films Studios di Sofia, dove iniziò come montatrice per poi passare alla regia. Continuò però a interessarsi all'insegnamento. Tra i suoi film sulla scuola il più audace è *Učiteli*. Indagine perfettamente equilibrata che mostra sia i lati gratificanti, sia quelli deprimenti del lavoro in classe, *Učiteli* solleva questioni quali la miopia delle prassi amministrative e l'indottrinamento sistematico nelle scuole superiori. Il film sembra porsi in dialogo diretto con *Diario di un maestro* di Vittorio De Seta (1972).

Realizzato subito dopo il film più celebre di Toševa, il lungometraggio documentario *Fenomenat* (1976) sulla famosa chiaroveggente Vanga e sulla posizione del sistema socialista sulla questione, *Učiteli* incorpora osservazioni sulla pedagogia che altri registi tenderebbero tranquillamente a evitare. La regista parla perfino con un'insegnante che ha lasciato la professione dopo aver subito pressioni che hanno messo in crisi il suo senso etico.

Nella sua autobiografia Toševa inserisce estratti della discussione critica su *Učiteli* che precedette la distribuzione molto limitata del film. Nelle rare proiezioni pubbliche la regista fu criticata dagli spettatori: volevano che la professione dell'insegnante fosse mostrata sotto una luce più romantica.

Dina Iordanova

Bulgarian documentarist Nevena Tosheva (1922-2013) had chosen a career in teaching, but she only practised it for some two years. Circumstances brought her to the Short Films Studios in Sofia, where she started as an editor, and later became a director. Still, she often turned her attention to the teaching profession. Among her school films, Uchiteli *is the most daring one. A truly balanced investigation, it shows both the rewarding and the depressing sides of working in the classroom. Teachers asks questions about short-sighted administrative practices and systematic indoctrination in the context of high school. It can be considered in direct dialogue with Vittorio De Seta's* Diario di un maestro *(1972).*

Made just after her most acclaimed full-length documentary Fenomenat *(*Phenomenon*, 1976), about famed clairvoyant Vanga and her treatment by the socialist establishment dealt,* Uchiteli *includes observations on pedagogy that would normally be quietly shunned by other directors. She even talks to a teacher who has left the profession after suffering pressures that broke her moral compass.*

In her autobiography, Tosheva includes excerpts of the critical discussion of Uchiteli*, preceding a very limited release. On the rare occasions the film was publicly screened, she received criticism from ordinary viewers: they wanted the profession of the teacher to be shown in a more romantic light.*

Dina Iordanova

“DITE LA VERITÀ!” UNO SGUARDO SUL CINEMA JUGOSLAVO

“Tell the Truth!” A View into Yugoslav Cinema

Programma a cura di / *Programme curated by* **Mina Radović**
Note di / *Notes by* **Sergio M. Grmek Germani**, **Ehsan Khoshbakht**, **Nerina T. Kocjančič** e **Mina Radović**

Costituitasi nel 1918 come Regno dei Serbi, Croati e Sloveni, la Jugoslavia fu dal punto di vista sociopolitico, culturale, religioso ed etnico uno degli stati più compositi dell'Europa moderna. Gli anni del secondo dopoguerra videro la nascita di formidabili nuovi autori e di innovazioni formali che interessarono piani estremamente diversi, con il sostegno di un sofisticato studio system nazionale. I cineasti affrontarono questioni rilevanti sfidando la realtà jugoslava contemporanea, infrangendo tabù e forgiando nuovi mezzi d'espressione cinematografica. Questo programma ci porta dal cinema classico del dopoguerra alle vette del Nuovo cinema jugoslavo, celebrando le opere dei maestri dell'epoca.

A inaugurare la rassegna è il film a episodi *Tri zgodbe* diretto da France Kosmač, Jane Kavčič e Igor Pretnar, composto da tre storie collegate dall'immagine di un fiume. Segue il capolavoro di Branko Bauer *Ne okreći se, sine*, che segnò una svolta nella rappresentazione cinematografica della guerra. *Zenica* di Jovan Živanović e Miloš Stefanović offre un poliedrico ritratto della società postbellica attraverso uno studio di carattere ambientato in una città industriale della Bosnia ed Erzegovina. *Deveti krug* di France Štiglic mostra gli effetti psicologici del totalitarismo attraverso la storia di una giovane coppia nello Stato Indipendente di Croazia. *Ples v dežju* di Boštjan Hladnik narra l'amore tra un giovane e la sua donna ideale, da lui identificata nella borghese Maruša. *Tri* è un punto di riferimento del Nuovo cinema jugoslavo e un'introduzione fondamentale all'opera di Aleksandar Petrović. *Čovek nije tica*, film d'esordio di Dušan Makavejev, preannuncia la vivace sperimentazione dell'autore con la realtà sociopsicologica, culturale e sessuale. L'ultimo film è anche uno dei più estremi: *Zaseda* di Živojin Pavlović unisce poesia e critica politica raccontando la storia di un giovane nella società postbellica. Il film non fu distribuito in patria, anticipando il destino di molti cineasti dell'Onda Nera (Crni Val) che scosse il cinema jugoslavo.

La rassegna offre inoltre agli spettatori uno sguardo sulla natura variegata dei cortometraggi prodotti nel paese negli anni Cinquanta e Sessanta. *Bunt na kuklite* è un giocoso racconto infantile realizzato nella Macedonia jugoslava da Dimitrie Osmanli. Caratterizzato da un ritmo lento e inesorabile, *Čovjek bez lica* è uno studio sul carcere diretto da Bahrudin Bato Čengić. *Pioniri maleni* dà voce ai bambini emarginati ed è un'ottima introduzione alla pratica documentaria di Želimir Žilnik.

Sono tutti film che hanno il potere di dire la verità, risvegliando la mente e stimolando lo spirito, come sanno fare solo i più grandi capitoli della storia del cinema.

Mina Radović

Established in 1918 as the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, Yugoslavia constituted one of the most socio-politically, culturally, religiously, and ethnically diverse states in modern Europe. The years after the Second World War saw the birth of formidable new artists and aesthetic innovations charged along diametrically different planes, supported by a sophisticated national studio system. Artists faced pertinent issues challenging contemporary Yugoslav reality, breaking taboos and forging new means of cinematic expression. This programme takes us from the classical cinema in the postwar period to the height of the New Yugoslav Film and celebrates the works of master filmmakers of the era.

The programme begins with the omnibus film Tri zgodbe *directed by France Kosmač, Jane Kavčič and Igor Pretnar with three stories connected by the image of the river. A game-changer in the cinematic representation of war follows with Branko Bauer's masterwork* Ne okreći se, sine. Zenica *by Jovan Živanović and Miloš Stefanović is a versatile portrait of postwar society told as a character study set in an industrial town in Bosnia and Herzegovina.* Deveti krug *by France Štiglic shows the psychological effects of totalitarianism through the story of a young couple in the Independent State of Croatia.* Ples v dežju *by Boštjan Hladnik follows the love story between a young man and the ideal woman he finds in the bourgeois lady Maruša.* Tri *is a landmark of the New Yugoslavian Film and essential introduction to the work of Aleksandar Petrović.* Čovek nije tica *by Dušan Makavejev invites us to discover the auteur's debut that announced his lively experimentation with socio-psychological, cultural, and sexual reality. The final film is also one of the most radical: Živojin Pavlović's* Zaseda *combines film poetry and political critique in telling the story of a young man in postwar society. A film that was 'bunkered' it also announces the fate of many filmmakers of the Black Wave (Crni Val) that shook Yugoslavia.*

The programme invites viewers to get a glimpse of the diverse nature of short film production in the country in the 1950s and 1960s. Bunt na kuklite *is a playful children's tale made in Yugoslav Macedonia by Dimitrie Osmanli.* Čovjek bez lica *is a slow-burning study of incarceration directed by Bahrudin Bato Čengić.* Pioniri maleni *gives voice to dispossessed children and is a great introduction to the documentary practice of Želimir Žilnik.*

What emerges are films that carry a power to speak the truth – awakening the mind and quickening the soul – in ways that can be claimed only by major chapters in the history of world cinema.

Mina Radović

TRI ZGODBE

Jugoslavia, 1954

▪ T. int.: *Three Stories*

Ep. *Slovo Andreja Vitužnika*

Regia: Jane Kavčič. T. int.: *The Departure of Andrej Vitužnik*. Sog.: dal racconto *Splavar* (1950) di Anton Ingolič. Scen.: Jane Kavčič, Franc Severkar. F.: Ivan Marinček. M.: Darinka Peršin. Scgf.: Stane Kovič. Mus.: Bojan Adamič. Int.: Jože Mlakar (Petrun), Jože Zupan (Miha), Stane Sever (Andrej Vitužnik), Janez Vrhovec (Irga)

Ep. *Na valovih Mure*

Regia: Igor Pretnar. T. int.: *The Floating Mill*. Sog.: dal racconto omonimo (1931) di Miško Kranjec. Scen.: Igor Pretnar. F.: Rudi Vavpotič. M.: Boris Strohsack. Scgf.: Tone Mlakar. Mus.: Bojan Adamič. Int.: Bert Sotlar (Naci), Julija Staričeva (Kati), Lojze Potokar (Blaž), Nika Juvanova (Mariča)

Ep. *Koplji pod brezo*

Regia: France Kosmač. T. int.: *Water on the Hill*. Sog.: dal racconto *Vodnjak* (1940) di Prežihov Voranc. Scen., M.: France Kosmač. F.: France Cerar. Scgf.: Tone Mlakar. Mus.: Blaž Arnič. Int.: Mira Sardoc (Lenčka), Rudolf Kosmač (Miha), Mileva Zakrajšek, Tone Terpin, Marjan Kralj

▪ Prod.: Mladen Kozina, Ante Blaj, Milan Gućek, Dušan Povh per Triglav film

▪ 35mm. D.: 110'. Bn. Versione slovena / *Slovenian version* ▪ Da: Arhiv Republike Slovenije per concessione di Slovenski Filmski Center

Tri zgodbe

Nessun film può segnalare meglio come l'emergere delle 'onde nere', o delle tendenze moderniste che dir si voglia, nelle cinematografie jugoslave non sia scindibile dalla storia di queste tra gli anni Quaranta e Cinquanta. Ed è significativo che Dušan Makavejev considerasse l'episodio finale di *Tri zgodbe* tra le visioni giovanili che più l'avevano colpito. Come a tutte le nouvelle vague anche a quella jugoslava si può talvolta rimproverare una certa arroganza nel rimarcare la propria novità generazionale (si veda come nel cinema serbo si sia sottovalutato un grande veterano come Vojislav Nanović, in realtà il meglio legato alla componente di pathos che nel nuovo cinema assumono Mića Popović e Miroslav Antić; e si ricordi purtroppo la vergognosa espulsione del 'mestierante' Marijan Vajda). Tuttavia nel cinema sloveno il transito dalla produzione postbellica della Triglav film a quella della nuova Viba film, pur essendo in questa evidente una linea più poeticamente moderna nelle opere di Matjaž Klopčič, Boštjan Hladnik e Jože Pogačnik, non può smarrire l'ispirazione di quanto precede. La presenza nell'ultimo episodio di *Tri zgodbe* di un direttore di produzione innovativo come Dušan Povh supera qualsiasi rigidezza nelle fonti letterarie 'realistiche' dei tre episodi. Il film diventa un'interrogazione inquieta sullo stesso paesaggio nazionale, con fiumi ostili – come nel coevo capolavoro sloveno del ceco František Čáp *Trenutki odločitve* (*Sublime decisione*) scritto dal croato Branko Belan –, mentre in altri film sloveni sono i laghi, i monti, l'approdo al mare (nel capolavoro fondante di France Štiglic, *Dolina miru*, *La valle della pace*) a segnalare un rapporto problematico dell'uomo col paesaggio in cui vive, che va oltre istanze ideologiche o nazionali. La vulnerabilità di tutti i personaggi di *Tri zgodbe* e in particolare la bellezza fragile delle presenze femminili danno alle regie pur di scuola tradizionale di Kavčič, Pretnar e Kosmač delle variazioni su un tono melancolico che sconfina in cupezze liberamente echeggianti Duvivier e Clouzot.

Sergio M. Grmek Germani

No other film can better illustrate how the emergence of the Black Wave, or modernism, in Yugoslav cinema cannot be separated from the history of Yugoslav cinema in the 1940s and 50s. And it is significant that Dušan Makavejev considered the final story of Tri zgodbe *to be among the early releases that most influenced him. As with all New Wave cinema, even that in Yugoslavia, it is sometimes possible to criticise a certain arrogance in emphasising the originality of a generation. (We can see how a great veteran such as Vojislav Nanović has been overlooked in Serbian cinema, in reality better associated with the pathos element that Mića Popović and Miroslav Antić bring to the new cinema, and*

we remember unfortunately the shameful expulsion of the 'mediocre' Marijan Vajda.) However, in Slovenian cinema, the transition from the postwar production of Triglav film to that of the new Viba film, cannot deny the inspiration of what came before it, although a more poetically modern approach is evident in the works of Matjaž Klopčič, Boštjan Hladnik and Jože Pogačnik. The presence of an innovative production manager such as Dušan Povh in the last story of Tri zgodbe *overcomes any rigidity in the "realistic" literary sources of the three stories. The film becomes a restless questioning of the national landscape itself, with hostile rivers (as in the contemporary Slovenian masterpiece by Czech František Čáp* Trenutki odločitve *written by Croat Branko Belan), while in other Slovenian films it is the lakes, mountains, and shoreline (in France Štiglic's masterpiece,* Dolina miru, Valley of Peace*) that point to the problematic relationship of man with the landscape he lives in, which goes beyond ideological or national issues. The vulnerability of all the characters in* Tri zgodbe *and in particular the fragile beauty of the female figures provide the traditional school of filmmaking of Kavčič, Pretnar and Kosmač with variations on a melancholic theme bordering on the gloomy, freely echoing Duvivier and Clouzot.*

Sergio M. Grmek Germani

NE OKREĆI SE, SINE

Jugoslavia, 1956 Regia: Branko Bauer

▪ T. it.: *Mitragliateli senza pietà*. T. int.: *Don't Look Back, My Son*. Scen.: Branko Bauer, Arsen Diklić. F.: Branko Blažina. M.: Boris Tešija. Scgf.: Zelimir Zagotta. Mus.: Bojan Adamič. Int.: Bert Sotlar (Neven Novak), Lila Andres (Vera), Zlatko Lukman (Zoran Novak), Mladen Hanzlovsky (Ivica Dobrić), Radojko Ježić (Leo), Stjepan Jurčević (padre di Ivica), Greta Kraus-Aranicki (Matilda, madre di Ivica), Nikša Štefanini (capo del servizio di sorveglianza degli Ustascia). Prod.:

Ne okreći se, sine

Zvonimir Kovačić per Jadran Film
▪ 35mm. D.: 105'. Bn. Versione serbo-croata / *Serbo-croatian version*
▪ Da: Hrvatska Kinoteka

Giocosità e sobrietà, classicismo e poesia, sensibilità storica e capacità di osservare con cuore libero da pregiudizi i meccanismi che governano la vita sono i doni rari del maestro Branko Bauer, uno dei maggiori cineasti emersi nel periodo postbellico nonché decano del cinema jugoslavo. *Ne okreći se, sine*, il suo fondamentale film del 1956, segnalò un cambiamento nella rappresentazione della Seconda guerra mondiale. Soffermandosi da un lato sulla natura del totalitarismo e dall'altro sugli effetti del genocidio e dell'Olocausto, il film trasmette l'esperienza della guerra filtrandola attraverso una lente personale. Con un finale che rientra di diritto tra i più emozionanti mai fissati su celluloide, ci permette anche di riflettere su ciò che oggi significa ricordare e 'guardarsi indietro'.

Il film segue il viaggio del partigiano Neven (Bert Sotlar), fuggito da un treno diretto al campo di concentramento di Jasenovac. Dopo essere arrivato a Zagabria e aver scoperto che il giovane figlio Zoran (Zlatko Lukman) è stato indottrinato all'ideologia fascista, Neven – con l'aiuto di Vera (Lila Andres) – deve trovare un modo per riavere suo figlio e lasciare con lui la città prima di essere scoperti dalla polizia del regime. Essenziale, lirico e struggente ritratto di un padre e un figlio, il film pone la questione della responsabilità individuale e della giusta azione sotto un regime totalitario che cerca di spersonalizzare i suoi sudditi e il modo in cui si relazionano tra loro.

Bauer, che avrebbe avuto un'influenza fondamentale per il Nuovo cinema jugoslavo, era nato in una famiglia croata a Dubrovnik, si era formato nello studio di produzione Jadran film e in alcune opere significative aveva già narrato storie di ragazzi ambientate sulla costa adriatica. Scrisse la sceneggiatura in collaborazione con il poeta serbo Arsen Diklić, destinato a diventare un amato scrittore per ragazzi. Ammirando la splendida copia d'archivio di questo classico si comprende come Bauer e Diklić siano stati in grado di conservare quello spirito, e – addentrandosi in acque

sempre più profonde e pericolose – a preservare ciò che più conta: la semplicità infantile.

Mina Radović

The ability to combine playfulness and sobriety, classicism and poetry, sensitive historical insight and the ability to observe the workings of life with a free heart are the rare gifts of master filmmaker Branko Bauer, one of the most important artists to emerge in the postwar period and a doyen of Yugoslav cinema. Ne okreći se, sine*, his seminal work made in 1956, signalled a change in the representation of the Second World War on film. Looking at the nature of totalitarianism on the one hand and the effects of genocide and the Holocaust on the other, the film conveys the experience of war through a personal lens. In a contender for the most thrilling finale on celluloid it also allows us to reflect on the present significance of remembrance and what it means to 'look back'.*

The film follows the journey of the partisan Neven (Bert Sotlar) who escapes from a train headed for the concentration camp Jasenovac. On arriving in Zagreb and finding his young son Zoran (Zlatko Lukman) indoctrinated by fascist ideology, the father – with the help of Vera (Lila Andres) – must find a way to get his son back and leave the city together before they are discovered by the regime's police. A starkly composed, lyrical and heartrending portrait of father and son, the film opens up the question of personal responsibility and rightful action under a totalitarian regime that seeks to depersonalise its subjects and the way they relate to one another.

Bauer, who would be a key influence for the New Yugoslav Film, was born into a Croatian family in Dubrovnik and trained at Jadran film. He had already made several great films about the life of children on the Adriatic Sea. He teamed up with Serbian poet Arsen Diklić, who would become a beloved children's writer, to write the screenplay. When watching the beautiful archive print of this classic film one can appreciate that together Bauer and Diklić were able to retain that first spark and – while treading into ever deeper and more dangerous waters – preserve the most important thing of all: the simplicity of a child.

Mina Radović

ZENICA

Jugoslavia, 1957
Regia: Jovan Živanović, Miloš Stefanović

▪ Scen.: Miloš Stefanović, Bogdan Jovanović, Bogdan Jakić. F.: Josip Novak. M.: Jelena Bjenjaš. Scgf.: Dragoljub Lazarević. Mus.: Bojan Adamič. Int.: Rade Marković (Bora), Gordana Miletić (Divna), Meta Milošević (Cika Pjer), Stole Aranđelović (Hasan), Mihajlo Viktorović (Zdenko), Nikola Popović (Avdaga), Viktor Starčić (il professore), Pavle Vuisić (Rajko), Svetlana Mišković (Emina). Prod.: UFUS - Udruženje Filmskih Umetnika Srbije ▪ 35mm. D.: 80'. Bn. Versione serbo-croata / *Serbo-croatian version*
▪ Da: Jugoslovenska Kinoteka per concessione di Avala Film

Se siete alla ricerca di un impeccabile melodramma jugoslavo lo troverete nel brillante *Zenica* di Jovan Živanović e Miloš Stefanović, un classico che ci porta nell'epicentro dell'industrializzazione postbellica. Narrando l'arrivo di una coppia in un quartiere residenziale di Zenica, in Bosnia ed Erzegovina, il film ci permette di vivere la dinamica multiculturale della società jugoslava dell'epoca.

L'ingegnere Bora (Rade Marković) e sua moglie Divna (Gordana Miletić), una coppia di città, giungono in una cittadina rurale dall'aspetto fatiscente in cui la fonte principale di lavoro – nonché il motivo che li ha portati lì – è la grande fabbrica. Con personaggi come il professore (Viktor Starčić), Hasan (Stole Aranđelović), Rajko (Pavle Vuisić) ed Emina (Svetlana Mišković) incontriamo un variegato gruppo di persone che 'dormono sotto lo stesso tetto' e i cui destini riflettono le trasformazioni sociali di un paese proiettato sempre più in avanti dalla modernizzazione. La storia agrodolce di Emina, particolarmente toccante, ci mostra il suo conflitto interiore tra la rigida educazione musulmana e il nuovo stile di vita secolare. Gli incontri tra persone simboleggiano quelli di diversi mondi e mentalità, e le tante storie che compongono il film sono costruite come complessi ritratti psicologici che ci mostrano i vari effetti di questi incontri sulle vite dei personaggi. La storia di Bora, che deve trovare un modo per impedire alla moglie di andarsene, non si sviluppa secondo un arco romantico tradizionale ma diviene l'elemento liberatorio finale all'interno di una trama stratificata che ci permette di conoscere una comunità e di condividerne gioie e dolori.

Paragonabili a Elia Kazan e a Otar Iosseliani, i due registi creano un'opera struggente in cui drammaturgia e personaggi s'incontrano in maniera originale, mentre le riflessioni critiche sulla società espresse nel film troveranno un perfetto *pendant* in *Čovek nije tica* di Makavejev.

Nei due decenni successivi Miloš Stefanović si affermò nell'ambito del cortometraggio documentario, mentre Jovan Živanović realizzò una sorprendente serie di lungometraggi, con grandi film quali *Te noći* (1958), *Čudna devojka* (1962) e *Gorki deo reke* (1965), nei quali la sua visione registica si unì al talento per la caratterizzazione dei personaggi e a una drammaturgia non convenzionale, esaltando il suo approccio psicologico alla tradizione e alla modernità.

Mina Radović

If you are looking for impeccable melodrama from Yugoslav cinema you should look no further than Jovan Živanović and Miloš Stefanović's brilliant Zenica*. This classic takes us into the epicentre of postwar industrialisation and through the story of a couple's arrival in a housing district in Zenica, Bosnia*

Zenica

and Herzegovina, the film allows us to experience the multicultural dynamic of contemporary Yugoslav society.

Engineer Bora (Rade Marković) and his wife Divna (Gordana Miletić), a couple from the city, arrive in the rural town that appears run down and where the primary source of work, which also brought them there, is the big factory. As we meet characters such as Professor (Viktor Starčić), Hasan (Stole Aranđelović), Rajko (Pavle Vuisić), and Emina (Svetlana Mišković), we encounter a diverse group of people who 'sleep under the same roof' and whose fates reflect the social shifts of a country increasingly propelled by modernisation. The bittersweet story of Emina is particularly moving and shows us her inner conflict between her strict Muslim upbringing and the new secular way of life. Through the meeting of people, we see a meeting of different worlds and mentalities and the many narratives which make up the film are structured as nuanced character studies which show us the different effects of this meeting on each of the character's lives. The story of Bora who must find a way to keep his wife from leaving is not a traditional romantic arc, but becomes the final liberating factor in the multilayered narrative, through which we come to know a community and share in its pains and joys.

Comparable to Elia Kazan and Otar Iosseliani, the directors of this film created a poignant work where dramaturgy and character meet in an original way. The critical social reflections it presents would find their perfect companion in Makavejev's Čovek nije tica. *Stefanović would establish himself in the realm of documentary short films for the next two decades. Jovan Živanović went on to make an astonishing collection of features, including great films such as* Te noći *(*That Night*, 1958),* Čudna devojka *(*Strange Girl*, 1962), and* Gorki deo reke *(*The Bitter Part of the River*, 1965), in which his directorial vision combined with an eye for character and unconventional dramaturgy, allowing his psychological approach to tradition and modernity to shine.*

Mina Radović

BUNT NA KUKLITE

Jugoslavia, 1957
Regia: Dimitrie Osmanli

▪ T. int.: *The Rebellion of the Dolls*. Scen.: Ljube Petkovski. F.: Ljube Petkovski. M.: Dragi Pankov. Scgf.: Vasilije Popović Cico. Mus.: Ladislav Palfi. Int.: Emil Ruben, Snežana Velkova, Cvetanka Šulevska, Miodrag Jovanović, Aleksandar Šukarev. Prod.: Vardar Film ▪ DCP. D.: 19'. Bn. Versione macedone / *Macedonian version* ▪ Da: Kinoteka Na Severna Makedonija per concessione di Tomislam Osmanli

Il primo cortometraggio di finzione di Dimitrie Osmanli è una manifestazione splendidamente giocosa e simbolica dello spirito infantile. Il film racconta l'incontro tra una bambina con la sua bambola e un bambino del quartiere con il suo carro armato; quando la bambola viene fatta a pezzi entriamo in un sogno surreale in cui le bambole si rivoltano contro il ragazzo e prendono le fattezze della bambina offesa. La ribellione delle bambole sta a significare una ribellione contro la cattiveria del ragazzo ed essenzialmente contro il suo rifiuto di comportarsi da bambino. Il sogno dà i suoi frutti: svegliatosi, il bambino è grato di essere vivo, prova nuovamente gioia e corre a scusarsi con la bambina. *Bunt na kuklite* esprime il concetto di ribellione interiore: è una rivolta della coscienza contro lo spirito della crudeltà e della disobbedienza, e attraverso la lezione data al ragazzino ristabilisce la vera coscienza nello spirito della gentilezza. Dimitrie Osmanli, che qui realizzò uno dei cortometraggi più originali del cinema jugoslavo, si distinse in seguito anche per i suoi lungometraggi.

Mina Radović

A wonderfully playful and symbolic manifestation of the spirit of childhood can be found in Dimitrie Osmanli's short fiction debut. The film follows a little girl with her doll who meets a neighbourhood boy with his tank; after her doll is damaged we are invited into a surre-

Bunt na kuklite

al dream where dolls rise up against the boy and their face resembles the little girl he hurt. The rebellion of the dolls signifies a rebellion against the boy's malice and essentially against his refusal to be like a child. The dream yields fruit: on waking up, the boy, grateful to be alive, has joy restored in his heart and runs to makes amends with the little girl. Bunt na kuklite *renders the concept of rebellion as an internal event: an uprising of the conscience against the spirit of cruelty and disobedience and as a lesson to the little boy shows true conscience restored in the spirit of gentleness. Dimitrie Osmanli here directed one of the most original shorts in Yugoslav cinema and he would go on to make his mark in feature films.*

Mina Radović

DEVETI KRUG

Jugoslavia, 1960 Regia: France Štiglic

▪ T. it.: *Nono cerchio*. T. int.: *The Ninth Circle*. Scen.: Zora Dirnbach. F.: Ivan Marinček. M.: Lida Braniš. Scgf.: Želimir Zagotta. Mus.: Branimir Sakač. Int.: Dušica Žegarac (Ruth Alkalaj), Boris Dvornik (Ivo Vojnović), Branko Tatic (padre di Ivo), Ervina Dragman (madre di Ivo), Mihajlo Kostić (Mladen), Desanka Lončar (Magda), Dragan Milivojević (Zvonko). Prod.: Stipe Gurdulić per Jadran film ▪ DCP. D.: 97'. Bn. Versione serbo-croata con sottotitoli inglesi / *Serbo-croatian version with English subtitles* ▪ Da: Hrvatska Kinoteka ▪ Restaurato nel 2020 da Hrvatski Državni Arhiv – Hrvatska Kinoteka con il sostegno di Hrvatski Audiovizualni Centar presso i laboratori Ater e Klik Film, a partire dal negativo originale e da un duplicato positivo ottenuto dal restauro fotochimico / *Restored in 2020 by Hrvatski Državni Arhiv – Hrvatska Kinoteka with funding provided by Hrvatski Audiovizualni Centar at Ater and Klik Film laboratories, from the original camera negative and a composite duplicate positive created by photochemical restoration*

Quando si trattò di affrontare la storia recente i registi jugoslavi adottarono spesso angolazioni sorprendenti e inattese. Questo straziante settimo film di France Štiglic – noto come il regista del primo film sloveno realizzato dopo la Seconda guerra mondiale – tratta, per la prima volta nel cinema jugoslavo, il tema dell'Olocausto attraverso la rappresentazione diretta dei campi di concentramento. Ma un po' atipicamente lo fa concentrandosi sulle tensioni psicologiche e psicosessuali che tormentano i giovani protagonisti. Le immagini di atrocità belliche sono quasi assenti, eccezion fatta per le spettrali prigioniere che scavano nel fango, avvolte da una fitta nebbia che nasconde più di quanto riveli. Il film preferisce interiorizzare le immagini della sofferenza collettiva e dei crimini efferati, con cui alimenta il lato melodrammatico della storia.

Lo studente di architettura Ivo (Boris Dvornik) accetta di sposare Ruth (Dušica Žegarac), la figlia ebrea di un amico di famiglia, per salvarle la vita sotto il regime collaborazionista. Il matrimonio di convenienza è l'inizio di un nuovo inferno per la coppia, minata dalle incomprensioni. Il film passa gradualmente a una modalità espressionistica e semi-allucinatoria, soprattutto nella straordinaria sequenza ambientata a Zagabria – merito del direttore della fotografia Ivan Marinček, che collaborò con Štiglic in altri dieci film – dove ogni pietra del selciato riluce di presagi di sventura. Quando Ruth viene portata in un campo di concentramento, Ivo, che prima era solito divertirsi con gli amici e flirtare con un'altra ragazza, prende coscienza della realtà e del proprio amore per Ruth. Le immagini ben illuminate e geometriche della prima metà del film crollano insieme al mondo del giovane.

Frutto di una collaborazione tra repubbliche jugoslave (produzione croata, regista sloveno, attori croati e serbi), *Deveti krug* fu un successo internazionale. Fu proiettato a Cannes e divenne il primo film diretto da un regista jugoslavo a ricevere una nomination all'Oscar. Tuttavia all'estero fu distribuito solo in versioni ridotte.

Deveti krug

Questo nuovo bel restauro, eseguito a partire dal negativo camera originale, offre la versione completa di un autentico gioiello del cinema jugoslavo.

Ehsan Khoshbakht

When it came to dealing with recent history, Yugoslav filmmakers often had surprising angles that defied expectations. This poignant seventh feature by France Štiglic – known as the director of the first Slovenian feature made after the Second World War – deals with the subject of the Holocaust through direct representation of concentration camps for the first time in Yugoslav cinema. But somewhat uncharacteristically it does so by focusing on the psychological and psychosexual tensions that beleaguer the film's young heroes. There are almost no images of wartime atrocities, except for the ghost-like female prisoners seen digging in the mud, shrouded in a thick fog that hides more than it reveals. The film instead internalises the images of mass suffering and heinous crimes and feeds this legacy into the melodramatic side of the story.

Architecture student Ivo (Boris Dvornik) agrees to marry Ruth (Dušica Žegarac), the Jewish daughter of a family friend, to save her life under the Nazi-collaborationist regime. This marriage of convenience is the beginning of a new hell for the couple, who soon find themselves estranged. The film gradually shifts into a semi-hallucinatory and expressionistic mode, especially in a breathtakingly shot sequence in Zagreb (the work of cinematographer Ivan Marinček, who shot ten more films for Štiglic), in which every piece of cobblestone shines with a doomed prophecy. After Ruth is taken away to a concentration camp Ivo, who once enjoyed spending time with his male friends and a girlfriend, is awakened to reality, as well his love for Ruth. The neatly lit, geometrical shots of the first half of the film collapse along with the young man's world.

This collaboration between Yugoslav republics (Croatian production, Slovenian director, Croatian and Serbian actors) was an international success. Deveti krug *screened at Cannes, and became the first film directed by a Yugoslav director to be nominated for the Oscar. However, it was released internationally only in abridged versions. This fine new restoration, using the original camera negative, offers the complete version of a true gem of Yugoslav cinema.*

Ehsan Khoshbakht

PLES V DEŽJU

Jugoslavia, 1961 Regia: Boštjan Hladnik

▪ T. int.: *Dance in the Rain*. Sog.: dal romanzo *Črni dnevi in beli dan* (1958) di Dominik Smole. Scen.: Boštjan Hladnik. F.: Janez Kališnik. M.: Kleopatra Harisijades. Scgf.: Niko Matul. Mus.: Bojan Adamič. Int.: Duša Počkaj (Maruša), Miha Baloh (Peter), Rado Nakrst (Anton), Ali Raner (suggeritore), Jože Zupan (Magda), Arnold Tovornik (autista), Janez Jerman (direttore del teatro), Janez Albreht (cameriere). Prod.: Dušan Povh per Triglav film ▪ 35mm. D.: 98'. Bn. Versione slovena con sottotitoli inglesi / *Slovenian version with English subtitles*

▪ Da: Slovenska Kinoteka per concessione di Slovenski Filmski Center

Nel 1961, anno di punta del modernismo cinematografico europeo, mentre Jean-Luc Godard riscuoteva un grande successo con *La donna è donna*, anche Boštjan Hladnik esplorava il mondo di una donna e un triangolo amoroso nel suo film d'esordio *Ples v dežju*. Proiettato in anteprima al Festival del cinema di Pola, il principale evento jugoslavo dedicato alla presentazione dei film nazionali ma anche alla promozione delle conquiste delle repubbliche costitutive, il film venne girato da Hladnik dopo un periodo trascorso a Parigi, dove aveva lavorato come assistente di Chabrol e frequentato la Cinémathèque. Il regista disse che il suo film era stato "realizzato in un'atmosfera creativa simile a quella francese". Ma l'atmosfera che trovò al ritorno in patria era cupa e pessimistica. Fu forse questa la ragione principale per cui scelse di adattare il romanzo

Ples v dežju

di Dominik Smole *Črni dnevi in beli dan* (Giorni neri e chiaro giorno), una storia d'amore impossibile e senza lieto fine.

Lo stesso Hladnik definì *Ples v dežju* una sorta di "melodramma nero" su una serie di relazioni amorose infelici. Abbiamo il pittore depresso Peter (Miha Baloh), l'attrice teatrale in declino Maruša (Duša Počkaj), innamorata di Peter che però è ormai stanco di lei, e il timido anonimo suggeritore (Ali Raner), invaghito di Maruša. Il quarto personaggio è Anton (Rado Nakrst), l'anziano coinquilino di Peter che lo spia costantemente. Sullo sfondo c'è anche una giovane coppia che per tutto il film interpreta la parte degli amanti 'ideali'.

Il romanzo da cui il film è tratto rifiuta le convenzioni ed è scritto quasi interamente usando la tecnica associativa. Si comprende così come il testo si presti al trattamento tipicamente modernista di Hladnik, che intreccia con eleganza il reale e l'immaginario. Integrando metodo modernista e linguaggio filmico classico, grazie alla totale padronanza del regista, *Ples v dežju* si colloca tra i capolavori del cinema.

Nerina T. Kocjančič

In 1961, a peak year for European film modernism, and as Jean-Luc Godard was enjoying great success with A Woman Is a Woman*, director Boštjan Hladnik also delved into the world of a woman and a love triangle in his debut* Ples v dežju*. The film was first presented at the Pula Film Festival, Yugoslavia's leading event dedicated to showing the country's cinema and equally committed to championing the achievements of its constitutive republics. Hladnik had shot the film after returning from Paris, where he had assisted Claude Chabrol and frequented the Cinémathèque. He stated that his film had been "made in a creative atmosphere similar to the one in France". Yet the atmosphere Hladnik found when he returned home was dark and pessimistic. This was perhaps the main reason he chose this novel by Dominik Smole* – Črni dnevi in beli dan *(*Black Days and White Day*), an impossible love story with no happy ending.*

The director himself called Ples v dežju *a kind of "black melodrama", involving a number of unhappy love relationships. We have the downcast painter Peter (Miha Baloh), unlucky theatre actress Maruša (Duša Počkaj), who loves Peter but is not wanted by him, and the shy, anonymous Prompter (Ali Raner) in love with Maruša. The fourth figure in the film is Mr Anton (Rado Nakrst),*

Peter's elderly flatmate, who constantly spies on him. Present in the background is a young couple who perform the dance of 'ideal' lovers throughout the film.

The novel rejects convention and is written almost entirely in the associative manner. We can begin to appreciate how the text lends itself to Hladnik's typically modernistic treatment, which elegantly interweaves the real with the imaginary. By further complementing the modernistic approach with classical film language, Hladnik shows his mastery of film art and confirms Ples v dežju *among the unique works of cinema.*

Nerina T. Kocjančič

Človjek bez lica

ČOVJEK BEZ LICA

Jugoslavia, 1961
Regia: Bahrudin Bato Čengić

▪ T. int.: *Man without a Face*. Scen.: Bato Čengić. F.: Đorđe Jolić. M.: Manja Fuks. Mus.: Kiril Makedonski. Prod.: Nikola Durdević per Sutjeska Film ▪ 35mm. D.: 18'. Bn. Versione serbo-croata / *Serbo-croatian version* ▪ Da: Jugoslovenska Kinoteka per concessione di Filmski Centar Sarajevo

Esplorando il mondo interiore dei detenuti, Bahrudin Bato Čengić pone su un livello esistenziale le questioni del crimine, del castigo, della famiglia e della responsabilità. Il film ritrae la vita all'interno di un carcere avvalendosi di immagini e suoni: rumore di passi e tintinnio di metalli, colonna sonora minimalista e voce fuori campo extradiegetica compongono il paesaggio sonoro, mentre una macchina da presa in carrellata scruta il linguaggio del corpo concentrandosi su nuche, teste, piedi, figure in movimento e oggetti. Il narratore fa domande e richieste, ammonisce i prigionieri. Se Osmanli si limitava ad accennarlo, Čengić trasforma la voce della coscienza in un personaggio. Non solo: Čengić – più che tendere a una critica sociale del sistema carcerario – è interessato allo studio ben più complesso della prigione interiore in cui l'uomo si rinchiude commettendo il crimine, e della spersonalizzazione che ne consegue. Di qui la cancellazione del volto umano, efficace idea visiva del film. *Čovjek bez lica* annuncia lo stile personalissimo del regista, rivelandosi uno dei più grandi cortometraggi della storia del cinema.

Mina Radović

Bahrudin Bato Čengić raises questions of crime, punishment, family and responsibility to an existential level as he probes the inner world of the incarcerated. Following the life inside a prison facility the film is built audiovisually: footsteps and metal clinks, a minimalist score, and non-diegetic voiceover form the soundscape while a tracking camera scans body language, focusing on the back of heads, hands, feet, figures in motion, and objects within space. The narrator asks questions, demands, and admonishes the prisoners. If Osmanli hinted at it, Čengić makes the voice of conscience a character. Furthermore, Čengić – rather than seeking a social critique of the prison system – is concerned with the more intricate study of the internal prison in(to) which man locks himself through crime and how this leads to a loss of personhood. This results in the film's powerful visual deletion of the human face. Človjek bez lica *announces the director's unique cinema and makes for one of the all-time great short films.*

Mina Radović

TRI

Jugoslavia, 1965
Regia: Aleksandar Petrović

▪ T. int.: *Three*. Scen.: Aleksandar Petrović, Antonije Isaković. F.: Tomislav Pinter. M.: Mirjana Mitić. Scgf.: Nikola Rajić, Vladislav Lasic. Int.: Velimir 'Bata' Živojinović (Miloš Bojanić), Ali Raner (Mladić), Slobodan Perović (uomo senza documenti), Branislav Jerinić (comandante della pattuglia), Senka Petrović (ragazza), Vojislav Mirić (partigiano), Mica Tomić (provocatore in attesa del treno), Kole Angelovski (recluta in attesa del treno). Prod.: Petar Šobajić per Avala Film ▪ DCP. D.: 80'. Bn. Versione serbo-croata con sottotitoli inglesi / *Serbo-croatian version with English subtitles* ▪ Da: Delta Video ▪ Restaurato nel 2019 presso il

Tri

laboratorio Delta Video, a partire da una copia negativa in 35mm conservata dalla Jugoslovenska Kinoteka / *Restored in 2019 at Delta Video laboratory, from a 35mm negative print preserved by Jugoslovenska Kinoteka*

Aleksandar Petrović è un nome familiare e rimane a buon titolo uno dei registi più amati del cinema serbo e jugoslavo. Uomo di grande sensibilità e di tempra instancabile, aveva una prodigiosa attenzione per i dettagli e una singolare capacità di cogliere l'interiorità delle persone, che seppe esprimere attraverso il cinema e la musica, preservando però sempre l'integrità dell'esperienza. Nell'intreccio visivo delle loro storie i suoi film coniugano con sicurezza misura e spontaneità. Petrović era capace di mostrare le pene più strazianti conservando una benevolenza vivida e incrollabile. Ritraendo le traversie di persone e luoghi scarsamente rappresentati sullo schermo, mostrò l'animazione della vita rurale (e urbana), la vita ecclesiastica delle comunità in un'epoca in cui la chiesa veniva raramente raffigurata e le tribolazioni del popolo Rom, al quale si sentiva intimamente legato. Aleksandar Petrović è insieme il più classico dei maestri e l'innovatore più originale.

Molti dei suoi tratti distintivi si manifestano nell'intenso *Tri*, film drammatico che prende la forma di un trittico di storie ambientate rispettivamente all'inizio, a metà e alla fine della Seconda guerra mondiale. Nella prima, un giovane studente arriva in una stazione ferroviaria di campagna e assiste all'esecuzione di un innocente. Nella seconda, un partigiano e il suo compagno scappano dai soldati tedeschi attraverso le montagne della Jugoslavia. Nella terza, un ufficiale incrocia in un villaggio lo sguardo di una condannata a morte. Le questioni della coscienza, del libero arbitrio e dell'azione di fronte alla morte sono sviluppate in variazioni avvincenti.

Interpretato dal leggendario Velimir 'Bata' Živojinović nei ruoli dei tre protagonisti e magistralmente fotografato da Tomislav Pinter, *Tri* è un punto di riferimento del Nuovo cinema jugoslavo. Distintosi a Karlovy Vary e candidato agli Academy Awards, resta una perfetta introduzione al cinema jugoslavo.

Mina Radović

Aleksandar Petrović is a household name and for good reason he remains one of the most beloved directors in the history of Serbian and Yugoslav cinema. A man of indefatigable character and perceptive feeling, he had a wondrous eye for detail and a unique ability to detect the inner life of people and express them through cinematography and music, all the while preserving the integrity of experience. His films confidently combine measure and spontaneity as he weaves a story visually on to the screen. Petrović was able to show the worst of sorrows but with an undefeated, vivid sense of goodwill. Portraying the plights of people and places that were rarely portrayed on screen, he showed the bustling life of rural (as well as urban) locales, the ecclesiastical life of communities in times when portrayals of the Church were uncommon, and the tribulations of Roma people, with whom he felt intimately connected. Aleksandar Petrović is both the ultimate classical master and the most refreshing innovator.

Many of his trademark characteristics meet in the powerful drama Tri*, which takes the form of a triptych, with stories set at the beginning, middle and the end of the Second World War. In the first, a young student arrives at a rural train station only to behold the execution of an innocent man. In the second, a partisan and his mate are hunted by German military through the mountains of Yugoslavia. In the third, an officer in a local village meets the eyes of a woman sentenced for execution. The questions of human conscience, agency, and action in the face of death are raised in compelling ways.*

With all three roles played by the legendary actor Velimir 'Bata' Živojinović, and the stories shot by master cinematographer Tomislav Pinter, Tri *is a landmark of the New Yugoslav Film. A standout at Karlovy Vary and nominee at the Academy Awards, it remains a perfect introduction to Yugoslav cinema.*

Mina Radović

ČOVEK NIJE TICA

Jugoslavia, 1965
Regia: Dušan Makavejev

▪ T. int.: *Man Is Not a Bird*. Scen.: Dušan Makavejev, Raša Popov. F.: Aleksandar Petković, Branko Perak. M.: Ivanka Vukasović. Scgf.: Milan Jeremić. Mus.: Petar Bergamo. Int.: Milena Dravić (Rajka), Janez Vrhovec (Jan Rudiniski), Stole Aranđelović (Barbulović), Eva Ras (moglie di Barbulović), Boris Dvornik (Bosko), Roko Cirkovic (l'ipnotizzatore Roko). Prod.: Dušan Perkovic per Avala Film ▪ DCP. D.: 78'. Bn. Versione serbo-croata con sottotitoli inglesi / *Serbo-croatian version with English subtitles* ▪ Da: Delta Video ▪ Restaurato in 4K nel 2020 presso il laboratorio Delta Video, a partire da una copia negativa 35mm conservata da Jugoslovenska Kinoteka / *Restored in 4K in 2020 at Delta Video laboratory, from a 35mm negative print preserved by Jugoslovenska Kinoteka*

Čovjek nije tica

Pur avendo chi scrive più volte sottolineato il rapporto di scambio tra le epoche delle cinematografie jugoslave (e nessuno meglio di Makavejev lo rivela, essendo stato critico cinematografico acuto ed avendo iniziato l'attività da regista con cortometraggi sorti da una linea produttiva preesistente), l'irruzione di questo lungometraggio d'esordio nel cinema serbo è così folgorante e consapevole che esso appare anche a una visione odierna come un'opera rivoluzionaria, capace anche di sintetizzare la produzione futura del regista: il personaggio 'documentaristico' del folle ipnotizzatore è già una sintesi sublime sia degli specialisti che interverranno in *Un affare di cuore* (1967) che di Wilhelm Reich e insieme dei dittatori (Stalin, Tito, Mao) che costellano l'universo di *W.R – Misterije organizma* (1971).

Čovek nije tica si conclude sulle parole dell'ipnotizzatore che dichiarano il suo dominio oltre il bene e il male, da padrone del crimine degno del *Dottor Mabuse* di Lang. Ma non dimentichiamo che il film ha un sottotitolo, *Ljubavni film*, e che anzi il titolo completo del film va letto insieme ad esso: questo si dichiara insomma un "film d'amore" che crede nella potenza dell'amore pur vedendo in esso la contiguità con la morte, così come Makavejev non si era mai rinnegato come marxista pur vedendo il suo negarsi in un'ideologia di potere. Il film ha un gemello, nella rappresentazione del paesaggio industriale, in un'opera di fine anni Cinquanta pure presente nel programma bolognese, *Zenica*, un bellissimo film, eppure Makavejev compie un balzo che più che verso un'idea di modernità è verso l'inattualità, in cui desideri e passioni s'impongono alla storia sociale come il suo reale territorio. Non può essere un film ottimista (nemmeno 'socialisticamente') ma esso interroga gli impulsi di morte: la dichiarazione che "l'uomo non è un uccello" fa il paio con la frase di un libro giovanile per ragazzi di Makavejev che diceva "l'occhio non è un falco": ma quella negazione è la sfida più profonda del cinema.

Sergio M. Grmek Germani

Although the interplay between the eras of Yugoslav cinema has been repeatedly emphasised (and no one does this better than Makavejev, having been a keen film critic and started his directorial career with short films at an existing studio), the impact of this debut feature in Serbian cinema is so striking that even today it appears to be a revolutionary work, capable of encapsulating the director's future work. The 'documentary' character of the mad hypnotist is itself a perfect synthesis of the engineers in Love Affair, or the Case of the Missing Switchboard Operator *and of Wilhelm Reich, together with the dictators (Stalin, Tito, Mao) dotted throughout his film* W.R.: Mysteries of the Organism.

Čovek nije tica *ends on the words of the hypnotist declaring his command over good and evil, a criminal mastermind worthy of Lang's* Dr. Mabuse. *But let's not forget that the film has a subtitle,* Ljubavni film *(love story), and the full title of the film should be read together. In short, this is a romance that believes in the power of love while seeing in it the proximity to death, just as Makavejev never denied he was a Marxist, even though he saw his denial within an ideology of power. The film has a counterpart, depicting the industrial landscape, in a work from the end of the 1950s that is also in the Bologna programme, a beautiful film called* Zenica*; however, Makavejev makes a leap not so much towards an idea of modernity as towards the outdated, where desire and passion are imposed on social history as its real*

Pioniri maleni mi smo vojska prava, svakog dana ničemo ko zelena trava

domain. It can't be called an optimistic film (not even 'socialistically'), but it questions the death instincts: the statement that "man is not a bird" is coupled with the phrase from Makavejev's book for young people that said "the eye is not a hawk": but that negation is the most profound challenge of filmmaking.

Sergio M. Grmek Germani

PIONIRI MALENI MI SMO VOJSKA PRAVA, SVAKOG DANA NIČEMO KO ZELENA TRAVA

Jugoslavia, 1968 Regia: Želimir Žilnik

▪ T. int.: *Little Pioneers*. Scen.: Želimir Žilnik. F.: Miodrag Jakšić Fanđo. M.: Dragan Mitrović. Mus.: Nikola Nešković. Int.: Piroška Čapko, Hamza Šećir. Prod.: Neoplanta Film ▪ 35mm. D.: 12'. Bn. Versione serbo-croata / *Serbo-croatian version* ▪ Da: Jugoslovenska Kinoteka per concessione di Izvršno veće Vojvodine

Želimir Žilnik rappresenta una delle voci più umane del cinema. La sua opera si distingue per indipendenza, continuità innovativa e costante disponibilità a sperimentare. La compassione di Žilnik si sostanzia nella sua generosità d'approccio a forme e formati diversi, siano essi il documentario, il film di finzione, il cortometraggio, la produzione televisiva e i media digitali. Una delle prime esemplari opere del regista, *Pioniri maleni* si incentra sulla vita dei ragazzi di strada, fatta di espedienti, furti e reati. Il film ci mostra con energia e arguzia le loro diverse visioni della vita sollevando importanti questioni relative l'assistenza sociale, la povertà, la disabilità, la prostituzione minorile. Come molti documentari successivi del regista, il film stimola a un coinvolgimento attivo nella vita di persone e comunità spesso invisibili, escluse e socialmente emarginate, e di tale coinvolgimento è frutto. Žilnik fu un pioniere del docudrama e il più vitale autore di documentari del cinema serbo. La sua opera è una visione essenziale, e più di cinquant'anni dopo conserva intatta la sua freschezza.

Mina Radović

Želimir Žilnik represents one of the most compassionate voices in the world of film. His work shows remarkable continuity of free-spirited innovation and a constant readiness to try something new. His compassion for people is substantiated by his openhearted approach to form including documentary, fiction, short, television, and digital media. Pioniri maleni *is an exemplary early work from the director, which focuses on the life of children who live on the street, steal, and break the law. Full of energy and wit, the film shows us their different perspectives on life while raising significant issues of social care, poverty, disability, and child prostitution. Like many of his later documentaries, the film emerges from and inspires active participation in the life of persons and communities often unnoticed, marginalised, and socially neglected. Žilnik was an initiator of the docudrama genre and Serbia's most vital documentary auteur. His work is essential viewing and his practice remains as fresh today, five decades later.*

Mina Radović

ZASEDA

Jugoslavia, 1969
Regia: Živojin Pavlović

▪ T. int.: *The Ambush*. Sog.: dai racconti *Legende* e *Po treći put* di Antonije Isaković. Scen.: Živojin Pavlović. F.: Milorad Jakšić Fanđo. M.: Olga Skrigin. Scgf.: Dragoljub Ivkov. Int.: Milena Dravić (Milica), Ivica Vidović (Ive), Severin Bijelić (Zeka), Slobodan Aligrudić (Jotić), Pavle Vujisić (anziano del villaggio), Dragomir Felba (Topolovački), Marija Milutinović (Slavka), Mirjana Blašković (Milanka). Prod.: Aleksandar Radulović per FRZ - Filmska Radna Zajednica ▪ 35mm. D.: 73'. Bn. Versione serbo-croata / *Serbo-croatian version* ▪ Da: Jugoslovenska Kinoteka per concessione di Centar Film

Se ci si chiede quale autore jugoslavo riunisca più criticamente poesia e politica, dramma umano ed estetica radicale, la risposta è Živojin Pavlović. I film di Pavlović sono il punto d'in-

contro di tutte le caratteristiche salienti del cinema jugoslavo: coscienza politica, profondità esistenziale, interesse per le sofferenze degli emarginati e dei diseredati, uso eclettico e poetico del linguaggio cinematografico. Pavlović restituisce al cinema politico la sua compassione e al cinema poetico la sua coscienza politica. Come disse Makavejev, fu per il lavoro di Pavlović che il Nuovo cinema jugoslavo fu battezzato "Onda nera". I suoi film ci svelano infatti l'amarezza del male, nella sua duplice accezione quotidiana ed esistenziale, ma soprattutto portano il dono della speranza e dimostrano l'assoluta necessità di preservare il bene malgrado tutte le avversità.

Zaseda è il quinto film di Pavlović da solista (il settimo se contiamo i film a episodi cui partecipò) e narra la storia del giovane Ive (Ivica Vidović) che, affascinato dagli ideali comunisti, vuole fare la sua parte nella ricostruzione sociale del secondo dopoguerra. Il film si svolge in una piccola città e mostra i rapporti di Ive con la giovane Milica (Milena Dravić) mentre è in atto una ricostruzione su vasta scala operata da un flusso costante di nuovi arrivati, militari e civili. I confini tra giusto e sbagliato si fanno labili, e il film ci mostra il dramma di Ive che culminerà in un'esposizione estremamente esplicita della verità.

"E questa la chiamate rivoluzione?" sono le ultime parole del film. Rappresentano non solo una dichiarazione chiara e ferma contro l'ingiustizia, ma un grido esistenziale per il recupero di un'umanità perduta. Ispirato a due racconti di Antonije Isaković, e insignito all'unanimità del premio CIDALC al Festival di Venezia nel 1969, *Zaseda* è una splendida opera di puro cinema. È un film che si impegna ad affermare e a gridare: "Dite la verità!", un film che scuote – come una sorta di imboscata visiva – e costringe a riflettere, con l'ultimo residuo di quiete che rimane nell'anima.

Mina Radović

Zaseda

If the question is, which Yugoslav auteur combines poetry and politics, human drama and radical aesthetics, in the most critical way, then the answer is Živojin Pavlović. The cinema of Pavlović is the place where all the most important characteristics of Yugoslav cinema meet: political conscience, existential depth, concern for the plight of the marginalised and dispossessed, an eclectic and poetic use of film language. He restores to political cinema its compassion and to poetic cinema its political conscience. Makavejev once said that it is because of Pavlović's work that the New Yugoslav filmmakers received the epithet 'The Black Wave'. His films indeed show us the bitterness of evil, in both its everyday and existential sense, but they more importantly carry the gift of hope and show the absolute necessity of preserving the good despite all tribulations.

Zaseda *is Pavlović's fifth solo feature (seventh if we include his omnibus films with other directors) focusing on the story of young man Ive (Ivica Vidović) who is enchanted by communist ideals and wants to do his part in rebuilding society in the aftermath of the Second World War. The film takes place in a small town and shows his relationship a the young woman Milica (Milena Dravić) amid the massive restructuring of society by a flood of soldiers, civilians, and constant new arrivals. As the boundaries between right and wrong become blurred, the film shows us Ive's drama that will culminate in a most vocal exposition of the truth.*

"And you are some revolution" – those are the film's closing words. They represent not only a clear and firm declaration against injustice but an existential cry for the restoration of a lost humanity. Based on two short stories of Antonije Isaković and unanimously awarded The CIDALC Award at the Venice Film Festival in 1969 Zaseda *is a wonderful work of pure cinema. It is a work committed to speaking and shouting: "Tell the truth!" It is a film which will wake you up – as a visual ambush of sorts – and leave you thinking, with the greatest quietness that will remain in your soul.*

Mina Radović

L'ULTIMA RISATA COMMEDIE MUSICALI TEDESCHE 1930-1932

The Last Laugh. German Musical Comedies 1930-1932

Programma a cura di / *Programme curated by* **Lukas Foerster**
Note di / *Notes by* **Lukas Foerster** e **Stefan Drößler**

Come la maggior parte dei paesi, la Germania fu rapidamente conquistata dal cinema sonoro. Per soddisfare le richieste di un mercato in crescita e in evoluzione, i produttori cercarono nuovi talenti e spesso li trovarono nell'ambiente del cabaret e del teatro di varietà berlinesi, celebri in tutto il mondo. Tra i generi di maggior successo che si delinearono all'inizio degli anni Trenta c'erano la commedia, il musical e una commistione di entrambi: lo specifico genere tedesco del Tonfilmlustspiel. Questi film, radicati nell'operetta ottocentesca ma adattati all'estetica e al costume contemporanei, presentarono al pubblico cinematografico attori e cantanti popolari e celebrarono la modernità urbana, sofisticata ed edonistica della cultura di Weimar. Per pochi preziosi anni, appena prima della presa del potere da parte dei nazisti, nei cinema tedeschi si diffuse uno spirito decisamente spensierato, sensuale, frivolo e disinibito.

Le commedie musicali degli ultimi anni della Repubblica di Weimar pullulano di false contesse e vagabondi. Poliziotti e autorità vengono sistematicamente derisi e le identità sociali, sessuali e di genere sono fluide e cangianti.

Ancor più di altri generi del cinema di Weimar, il Tonfilmlustspiel è indissolubilmente legato al lavoro di registi, sceneggiatori, produttori, compositori e attori ebrei provenienti da tutta la Germania, ma molto spesso anche dall'Austria, che erano stati attratti dalla fiorente metropoli culturale rappresentata dalla Berlino degli anni Venti. Quasi nessuno di loro poté continuare a lavorare in Germania dopo l'ascesa al potere di Adolf Hitler, nominato cancelliere il 30 gennaio 1933. I cittadini ebrei tedeschi vennero subito esclusi da tutti gli incarichi di rilievo e si scatenarono pogrom antisemiti. Appena due mesi dopo l'UFA, la principale società di produzione cinematografica dell'epoca, stracciò i contratti della maggior parte dei collaboratori ebrei.

Il destino dei lavoratori del cinema ebrei rispecchia la sorte di tutti gli ebrei tedeschi. Alcuni riuscirono a fuggire, altri non fecero in tempo e furono sterminati nei campi di concentramento, come Otto Wallburg, uno dei caratteristi più emblematici della sua generazione, un pilastro della commedia musicale di Weimar.

Oggi il Tonfilmlustspiel è quasi la fiammella di una storia alternativa; uno sguardo su un mondo perduto e mai pienamente riconquistato dal cinema tedesco del dopoguerra. Con l'eccezione di alcune intramontabili produzioni UFA, come *Die Drei von der Tankstelle* or *Der Kongress tanzt*, la tradizione del Tonfilmlustspiel è oggi quasi completamente dimenticata, con solo pochi film disponibili in Dvd o in streaming. Per mettere in luce la portata di questa omissione, la presente rassegna riunisce otto lungometraggi e due corti prodotti tra il 1930 e il 1932. Un'attenzione particolare è rivolta al lavoro di società di produzione più piccole come Terra-Filmkunst e Super-Film.

Lukas Foerster

Like most other countries, Germany was rapidly won over by sound cinema. To meet the demands of a growing and changing market, producers looked out for new talent, and often found it in Berlin's world-famous cabaret and revue theatre scene. Among the most successful genres emerging in the early 1930s were comedies, musicals and, combining both, the specific German genre of Tonfilmlustspiel. Rooted in the operetta tradition of the 19th century, but adapted to contemporary aesthetics and mores, these films introduced popular comedians and singers to the movie audience, while celebrating the urbane, sophisticated, hedonistic modernity of Weimar culture. For a few precious years, just before the Nazi takeover, a decidedly lighthearted, sensual, frivolous and uninhibited spirit swept through German cinemas.

The musical comedies of the late Weimar Republic are swarming with false countesses, tramps and drifters. Policemen and other figures of authority, on the other hand, are mocked constantly, while social, sexual and gender identities are in a constant state of flux.

Even more than other genres of German cinema of the Weimar Republic, the Tonfilmlustspiel is inextricably linked to the work of Jewish directors, screenwriters, producers, composers and actors originating from all over Germany as well as, quite often, Austria, who had found the blossoming cultural metropolis Berlin to be a welcoming place during the 1920s. Almost none of them were able to continue working in Germany after Adolf Hitler's rise to power, culminating in his chancellorship starting on 30 January, 1933. Directly afterwards, the exclusion of Jewish German citizens from all important positions in daily life started, as well as the antisemitic pogroms. UFA, the most important production company at the time, cancelled the contracts of the majority of their Jewish staff a mere two months after the Nazi takeover.

The fate of the Jewish film workers mirrors the fate of German Jewry in general. Some managed to escape, others, tragically, did not make it out of Europe in time and were killed in the concentration camps, including Otto Wallburg, one of the most iconic character actors of his generation, and a mainstay in the musical comedy genre.

Today, the Tonfilmlustspiel is almost a glimpse into an alternative pathway of history; a window into a lost world, never to be fully regained by German postwar cinema. Except for a few UFA productions that have become evergreen favourites such as Die Drei von der Tankstelle *or* Der Kongress tanzt*, the Tonfilmlustspiel tradition is all but forgotten today, with only a handful of films available on Dvd or streaming. To indicate the scope of this omission, this programme collects eight long and two short films produced between 1930 and 1932. There is a special focus on the work of smaller production companies such as Terra-Filmkunst and Super-Film.*

Lukas Foerster

Paul Abraham
(Apatin, 1892 – Amburgo, 1960)
Musica: *Die Privatsekretärin*

Dopo gli inizi a Budapest, Abraham si trasferì nel 1930 a Berlino dove divenne enormemente popolare con le sue innovative operette *Viktoria und ihr Husar* (1930), *Il fiore delle Hawaii* (1931) e *Ballo al Savoy* (1932) e fu molto richiesto come compositore di musica e canzoni per film. Costretto nel 1933 a emigrare perché ebreo, fuggì a Vienna e poi a Budapest, e nel 1939 andò a Parigi e in seguito a Casablanca. Da Cuba raggiunse nel 1940 gli Stati Uniti ma non riuscì ad affermarsi come compositore o pianista da intrattenimento. Gravemente malato, trascorse gli ultimi anni di vita ad Amburgo.

After beginning his career in Budapest, Abraham moved to Berlin in 1930, where he became immensely popular with his innovative operettas Viktoria und ihr Husar *(1930),* The Flower of Hawaii *(1931) and* Ball im Savoy *(1932) and was much in request as a composer of film songs and music. Forced in 1933 to emigrate because the Nazis defined him as a Jew, he fled to Vienna, then to Budapest, to Paris in 1939 and later on to Casablanca. He reached the US via Cuba in 1940, but was unable to establish himself as a composer or entertainment pianist. After becoming seriously ill, he spent his last years in Hamburg.*

Kurt Gerron
(Berlino, 1897 – Auschwitz, 1944)
Regia: *Kabarett-Programm Nr. 1*;
Attore: *Ihre Majestät die Liebe*

Di tutti i protagonisti del cinema di Weimar, fu colui che subì il destino più tragico. Dopo la Prima guerra mondiale abbandonò la professione medica per dedicarsi a una fortunata carriera d'attore nel teatro e nel cinema; cominciò a girare film nel 1926. Fu il primo a intonare *La ballata di Mackie Messer* durante la prima dell'*Opera da tre soldi* di Brecht nel 1928, e raggiunse una fama planetaria con il ruolo del mago Kiepert nell'*L'angelo azzurro*. Nel 1933 fuggì con la famiglia a Parigi spostandosi poi ad Amsterdam. Peter Lorre e Marlene Dietrich tentarono invano di farlo emigrare in America. Arrestato dai nazisti, fu deportato nel campo di concentramento di Theresienstadt dove fu obbligato a dirigere il documentario di propaganda *Il Führer regala una città agli ebrei* per sostenere l'immagine del tutto positiva dei campi come luoghi confortevoli e umani. Subito dopo la fine delle riprese, insieme alla maggior parte dei membri della troupe compresi molti bambini, fu trasferito ad Auschwitz e ucciso poco dopo il suo arrivo.

Of all the protagonists of Weimar cinema, Kurt Gerron had the most tragic destiny. Trained as a medical doctor, he abandoned the profession after WWI to dedicate himself to a successful acting career on stage and screen; he started to direct films in 1926. Gerron was the first to sing the Ballad of Mack the Knife *in the 1928 premiere of Brecht's* Three Penny Opera*, and he achieved global fame in the role of the magician Kiepert in* The Blue Angel*. In 1933, he fled with his family to Paris and moved on to Amsterdam. Peter Lorre and Marlene Dietrich tried to have him emigrate to the US. Arrested, Gerron was deported to Theresienstadt, where he was forced to direct the propagandistic* Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, a fake documentary staging how happily the Jews lived in the camps. Having finished the film, he and most of the people appearing in the film, among them many children, were deported to Auschwitz and murdered upon arrival.*

Robert Gilbert
(Berlino, 1899 – Minusio, 1978)
Testi delle canzoni: *Die Privatsekretärin*, *So ein Mädel vergisst man nicht*

Robert Gilbert, autore dei testi delle canzoni di oltre cento film e dei libretti di sessanta operette, scrisse anche canzoni politiche per Hanns Eisler e compose un gran numero di canzonette di successo (*Schlager*). Firmò molti evergreen del Ventesimo secolo, da *Ein Freund, ein guter Freund* (1930) e *Das ist die Liebe der Matrosen* (1931) a *Oh mein Papa* (1950). Dichiarato ebreo dal governo nazista, dopo l'ascesa al potere di Hitler fu costretto a emigrare prima in Austria, poi a Parigi dopo

l'Anschluss del 1938 e infine negli Stati Uniti nel 1939.

Robert Gilbert wrote the lyrics for over 100 films and the librettos of 60 operettas in all. He also wrote political songs for Hanns Eisler and moreover composed many Schlager songs with his own lyrics. He created many evergreen 20th-century standards, from Ein Freund, ein guter Freund *(1930) and* Das ist die Liebe der Matrosen *(1931) to* Oh mein Papa *(1950). Defined a Jew by the Nazis, he was forced to emigrate first to Austria, then after the Anschluss in 1938, to Paris and in 1939 to the US.*

Dolly Haas
(Amburgo, 1910 – New York, 1994)
Attrice: *So ein Mädel vergisst man nicht*, *Der brave Sünder*

Nel cinema tedesco nessuno ha saputo incarnare come Dolly Haas la 'nuova donna' risoluta, giocosa e spesso un po' frivola della tarda repubblica di Weimar. Il suo primissimo film, *Dolly macht Karriere* (1930), la trasformò in una star e fu seguito da una serie di successi. Una delle sue specialità furono le commedie farsesche in cui vestiva abiti maschili. Dopo il 1933 la sua carriera entrò in una fase di stallo, e nel 1936 Haas – non ebrea, ma disgustata dagli attacchi antisemiti contro i suoi tanti amici ebrei – emigrò in Gran Bretagna. Lì apparve in *Giglio infranto* (1936), diretto da John (Hans) Brahm, anch'egli emigrato, che sposò quello stesso anno. La coppia si trasferì negli Stati Uniti, dove Haas lavorò – con discreto successo – prevalentemente a teatro, pur facendo una rara apparizione sullo schermo in *Io confesso* (1953) di Alfred Hitchcock.

No one in German cinema embodied the assertive, playful and often quite frivolous 'new woman' of the late Weimar republic as perfectly as Dolly Haas. Her very first film, Dolly macht Karriere *(1930) turned her into a star, and was followed by a string of hits, with cross-dressing farces becoming one of her specialities. After 1933, her career started to stall, and in 1936, Haas – not Jewish herself, but disgusted with the antisemitic attacks against her Jewish friends – emigrated to Great Britain. There, she first appeared in* Broken Blossoms *(1936), directed by fellow emigré John (Hans) Brahm, whom she married in the same year. The couple moved to the US, where Haas mostly worked – quite successfully – on the stage, although she did make a rare screen appearance in Alfred Hitchcock's* I Confess *(1953).*

Max Hansen
(Mannheim, 1897 – Copenaghen, 1961)
Attore: *Das Kabinett des Dr. Larifari*, *Wer nimmt die Liebe Ernst…?*

Max Hansen salì alla ribalta come comico, cantante e attore teatrale negli anni Venti. I suoi molteplici talenti brillarono anche nei film sonori dei primi anni Trenta, che gli diedero l'opportunità di cantare brani popolari e di esibirsi in numeri comici fuori copione. Dopo la presa del potere da parte dei nazisti la sua carriera nel cinema tedesco si dissolse rapidamente. Si trasferì prima in Austria e poi in Danimarca, la patria di sua madre. Lì sopravvisse all'occupazione tedesca e alla guerra grazie a un falso certificato ariano (nascose l'identità del padre ebreo perfino ai propri figli). L'attore riuscì a riprendere la carriera interrotta, lavorando in una serie di film svedesi negli anni Quaranta e nei primi anni Cinquanta.

Max Hansen grew to prominence as a stage actor, comedian and singer in the 1920s. His multiple talents are also evident in his sound films of the early 1930s, which often have him singing

his popular tunes and engaging in unscripted comedy routines. After the Nazi takeover, his career in German cinema quickly dissipated. Hansen resettled first in Austria and later in his mother's homeland of Denmark. There he was able to survive the German occupation and the Second World War thanks to a forged 'Aryan certificate' – the identity of his Jewish father was kept hidden even from Hansen's own children. The actor managed to resume his career appearing in a string of Swedish films throughout the 1940s and early 1950s.

Max Pallenberg
(Vienna, 1877 – Karlovy Vary, 1934)
Attore: *Der brave Sünder*

Max Pallenberg ebbe un rapporto fugace con il cinema, ma come comico teatrale non ebbe eguali negli anni Dieci e Venti del secolo scorso. Per usare le parole di Kurt Tucholsky, Pallenberg era "un diavolo, un dio deragliato, un grande artista" che esplorava "la linea di confine oltre la quale la commedia si trasforma in terrore". Lavorò con i principali registi teatrali del suo tempo, compresi Max Reinhard ed Erwin Piscator. Senza *Der brave Sünder* (1931) non potremmo apprezzare l'arte straordinaria di questo talento dell'improvvisazione. Era sposato con Fritzi Massary, la più grande diva dell'operetta dell'epoca. Alla fine del 1932 la coppia, che era stata idolatrata dal pubblico berlinese, dovette emigrare a Vienna. Pallenberg morì in un incidente aereo nel 1934, Massary fuggì negli Stati Uniti dopo l'Anschluss.

Max Pallenberg's association with cinema was only fleeting, but as a stage comedian he had no equal in the 1910s and 1920s. "A devil, a derailed god, a great artist," according to Kurt Tucholsky, exploring the "threshold, beyond which comedy turns into terror". He worked with the leading stage directors of his time, including Max Reinhardt and Erwin Piscator. Without Der brave Sünder *(1931) we would have no access to the unique art of this expert in improvisation. He was married to Fritzi Massary, the greatest operetta diva of the times. In late 1932 the couple, who had been idolised by the audiences of Berlin, emigrated to Vienna. Pallenberg died in a plane crash in 1934, and Massary fled to the US after Germany annexed Austria*

Erich Pommer
(Hildesheim, 1889 – Los Angeles, 1966)
Produttore: *Ich bei Tag und Du bei Nacht*

L'impronta lasciata da Erich Pommer sul cinema della repubblica di Weimar non ebbe forse eguali. Entrato nell'industria cinematografica già nel 1907, negli anni Venti Pommer divenne la mente creativa della neonata UFA, dove rese possibile la realizzazione di classici come *L'ultima risata* (1924) di Friedrich Murnau e *Metropolis* (1926) di Fritz Lang. Dopo una fallimentare parentesi hollywoodiana progettò l'ascesa del Tonfilmlustspiel all'UFA. Con la presa del potere da parte dei nazisti il suo contratto fu presto stracciato e Pommer, dichiarato di razza ebraica dal governo tedesco, andò in esilio dapprima in Francia e poi negli Stati Uniti, dove nei primi anni Quaranta sbarcò il lunario vendendo vasellame dipinto a mano da sua moglie. In seguito riuscì a riprendere la carriera interrotta lavorando negli Stati Uniti e in Europa, ma su scala molto più ridotta.

Hardly anybody left a bigger imprint on the cinema of the Weimar republic than Erich Pommer. Having entered the film industry as early as 1907, he grew to prominence as the driving creative force of newly founded mega production company UFA in the 1920s, the key enabler of classics such as Friedrich Murnau's The Last Laugh *(1924) and Fritz Lang's* Metropolis *(1926). After a first unsuccessful stint in Hollywood, he engineered the rise of the Tonfilmlustspiel at UFA. After the Nazi takeover, his contract was quickly annulled, and Pommer, racially defined a Jew by the German government, went into exile, first to France, then to the US, where he fell on hard times in the early 1940s, having to sell glassware handpainted by his wife to make ends meet. Later, he managed to resume his career both in the US and in Europe, but on a much smaller scale.*

Walter Reisch
(Vienna, 1903 – Los Angeles, 1983)
Sceneggiatura: *Das Lied ist aus*

Walter Reisch, uno dei più prolifici sceneggiatori in lingua tedesca dei primi anni Trenta, si specializzò in commedie leggere e musical. Lasciò Berlino nel 1933 per stabilirsi a Vienna, dove poté continuare a lavorare ancora per qualche anno con alcuni dei suoi vecchi collaboratori come Willi Forst, cimentandosi anche nella regia. Si trasferì a Los Angeles nel 1937 e continuò la sua carriera riscuotendo un enorme successo: lavorò a decine di film per varie major e vinse un Oscar per il *Titanic* del 1953. Pur collaborando a produzioni tedesche del dopoguerra, non tornò mai a vivere in Europa.

Walter Reisch was one of the most prolific German-language screenwriters of the early 1930s, specialising in light comedy and musicals. He left Berlin in 1933 and went first to Vienna, where he was able to continue working with some of his earlier collaborators such as Willi Forst for a few more years while also trying his hand at directing. He moved to Los Angeles in 1937 and continued his writing career with immense success, working on dozens of films for several major studios, and winning an Oscar for the 1953 version of Titanic. *Despite working on several German productions in the postwar era, he never moved back to Europe.*

DAS LIED IST AUS

Germania, 1930
Regia: Géza von Bolváry

▪ T. it.: *La canzone è finita*. T. int.: *The Song Is Ended*. Scen.: Walter Reisch. F.: Willy Goldberger. M.: Andrew Marton. Scgf.: Robert Neppach. Mus.: Robert Stolz. Int.: Liane Haid (Tilla Morland), Willi Forst (Ulrich Weidenau), Margarete Schlegel (Emmy Stein), Otto Wallburg (Baron), Fritz Odemar (Publisher), Ernö Verebes (Jerome Toenli). Prod.: Super-Film GmbH ▪ 35mm. D.: 97'. Bn. Versione tedesca / *German version* ▪ Da: Bundesarchiv Filmarchiv

Prima di diventare uno dei più interessanti registi della Germania degli anni Trenta, Willi Forst era uno degli attori più significativi del cinema di Weimar: avvenente, musicalissima e suadente incarnazione del fascino viennese, Forst era fatto su misura per il divismo del cinema sonoro e per un po' sembrò trasformare in oro tutto quello che toccava. Alcuni dei suoi film migliori furono prodotti dalla berlinese Super-Film con un gruppo di collaboratori fissi: il regista Géza von Bolváry, lo sceneggiatore Walter Reisch e il compositore Robert Stolz, le cui melodie – come in questo caso l'intramontabile *Adieu, mein kleiner Gardeoffizier* – si rivelarono spesso perfino più popolari dei film stessi.

Das Lied ist aus è il loro capolavoro, non da ultimo perché una volta tanto l'oggetto delle attenzioni romantiche di Forst regge benissimo il confronto. Liane Haid, a sua volta immensamente popolare negli anni Venti, eguaglia il virtuosismo dell'attore coniugando con naturalezza il fascino della diva con un umorismo eccentrico. Haid è Tilla Morland, cantante di fama mondiale che prima viene pregata di interpretare uno dei suoi maggiori successi e poi viene umiliata da uno spettatore che pare completamente indifferente al suo talento (Forst). Presto Tilla sviluppa un'ossessione per lo sgarbato sconosciuto e inizia così un tira e molla altamente autoriflessivo ("l'amore è come un film sonoro"), a dimostrare che "il gioco è in realtà la più seria garanzia di autenticità" (Thomas Elsaesser). Iniziata come frivola commedia conviviale, *Das Lied ist aus* sviluppa presto una vena più tenera e malinconica, da cui consegue l'agrodolce constatazione finale secondo cui, alla fine, non siamo tanto noi a cantare le canzoni ma le canzoni a cantare noi.

Lukas Foerster

Before becoming one of Germany's most interesting film directors in the 1930s, Willi Forst was one of the defining actors of late Weimar cinema: The handsome, highly musical and soft-spoken embodiment of Viennese charm, Forst was tailor-made for sound film stardom and for a while seemed to turn everything he touched into gold. Some of his best films were made for Berlin-based Super-Film, with a regular set of collaborators: director Géza von Bolváry, screenwriter Walter Reisch and composer Robert Stolz, whose tunes – like in this case the evergreen Adieu, mein kleiner Gardeoffizier *– often proved even more popular than the films themselves.*

Das Lied ist aus *is the team's masterpiece, not the least because Forst, for once, is pitted against a love interest who can easily hold her own. Liane Haid, herself immensely popular throughout the 1920s, easily matches his bravura performance by effortlessly marrying movie-star glamour with wacky humor. She plays Tilla Morland, a world-famous singer who, after being asked to perform one of her biggest hits, is humiliated by an audience member who seemingly has no interest in her talent (Forst). Tilla soon develops an obsession for the rude nobody, and a highly self-reflexive ("love is like a sound film") game of push and pull begins, proving that "playfulness is in fact the most serious guarantee of authenticity" (Thomas Elsaesser). Starting out as a frivolous barroom comedy,* Das Lied ist aus *soon develops a more tender, melancholic streak, resulting in the*

Das Lied ist aus

bittersweet realisation that, in the end, it's not about us singing the songs – but rather about the songs singing us.
Lukas Foerster

DIE PRIVATSEKRETÄRIN

Germania, 1930-31
Regia: Wilhelm Thiele

▪ Sog.: dall'operetta omonima (1931) di István Békeffy, tratta dal romanzo *Mesék az írógépről* (1905) di István Szomaházy. Scen.: Franz Schulz. F.: Otto Heller, Reimar Kuntze, Adolf Schlasy. M.: Paul Martin. Scgf.: Otto Hunte. Mus.: Paul Abraham. Canzoni: Robert Gilbert. Int.: Renate Müller (Vilma Förster), Hermann Thimig (Arval), Felix Bressart (Hasel), Ludwig Stössel (Klapper), Gertrud Wolle (la custode). Prod.: Universum-Film AG (UFA) DCP. D.: 81'. Bn. Versione tedesca / *German version*
▪ Da: Filmmuseum München
▪ Restaurato nel 2022 da Filmmuseum München presso il laboratorio Alpha-Omega Digital, a partire da copie incomplete in 16mm e 35mm provenienti da Bundesarchiv-Filmarchiv e da Library of Congress / *Restored in 2022 by Filmmuseum München at Alpha-Omega Digital laboratory, from incomplete 16mm and 35mm preserved by Bundesarchiv-Filmarchiv and Library of Congress*

Ich bin ja heut so glücklich (Oggi sono così felice), il titolo della canzone di Paul Abraham, riassume la contagiosa allegria del film. La storia di una giovane risoluta che arriva in città alla ricerca di un lavoro da dattilografa e di un marito ricco appare abbastanza semplice, ma una regia fantasiosa, delle melodie accattivanti e un cast esuberante fecero del terzo *talkie* di Wilhelm Thiele, girato con mezzi modesti, un successo in tutta Europa e anche in America. Fu il film di svolta e il più grande successo della giovane attrice Renate Müller, che morì solo sei anni dopo appena trentunenne. Non meno importante

per l'esito del film fu però l'interpretazione di uno stravagante impiegato di banca da parte dell'irresistibile Felix Bressart, che dopo essere emigrato a Hollywood abbagliò il pubblico in *Ninotchka*, *Scrivimi fermo posta* e *Vogliamo vivere!* di Ernst Lubitsch. Dopo la tragica morte di Renate Müller, che era caduta in disgrazia presso Hitler e veniva pedinata dalla Gestapo, tutte le copie di *Die Privatsekretärin* furono ritirate dalla circolazione e il negativo fu dato per distrutto. A sopravvivere fu la versione inglese del film, *Sunshine Susie* di Victor Saville, con la stessa Müller nel ruolo della protagonista (diversamente dalla versione francese, *Dactylo*, diretta sempre da Thiele, e dalla versione italiana, *La segretaria privata*, per la regia di Goffredo Alessandrini). È stato solo negli anni Novanta che il Bundesarchiv è riuscito a recuperare tre bobine della copia sottotitolata in inglese dell'originale tedesco. Nel 2017, durante una visita al National Audio Visual Conservation Center della Library of Congress, ho trovato due copie 16mm del film che è stato possibile scansionare, non senza grande sforzo. Queste ultime, insieme all'altro materiale, sono state sufficienti a realizzare una completa ricostruzione digitale.

Stefan Drößler

Die Privatsekretärin

Ich bin ja heut so glücklich *(Today I am so happy, so happy, so happy) - the title of Paul Abraham's song characterizes the film's infectious cheerfulness. The story of a determined young woman who comes to town looking for a typing job and a rich husband sounds straightforward enough, but imaginative direction, catchy tunes and an exuberant cast made Wilhelm Thiele's third talkie, shot with modest means, a hit all over Europe and in America too. It marked the breakthrough and greatest success for the young actress Renate Müller, who died just six years later at the age of 31. No less important for the film's success, however, was the portrayal of a whimsical bank servant by the irresistible Felix Bressart, who, after his emigration to Hollywood, dazzled audiences in Ernst Lubitsch's* Ninotchka, The Shop Around the Corner *and* To Be or Not to Be. *After the tragic death of Renate Müller, who had fallen out of favor with Hitler and was being tailed by the Gestapo, all prints of* Die Privatsekretärin *were withdrawn from circulation and the negative was thought to be destroyed. What survived was the English version of the film,* Sunshine Susie *by Victor Saville, in which Müller (unlike in the French version,* Dactylo *directed by Thiele himself, and in the Italian version,* La segretaria privata*, staged by Goffredo Alessandrini) also played the female lead. Not until the 1990s was the Bundesarchiv able to secure three reels of an English-subtitled print of the German original. In 2017, during a visit to the National Audio Visual Conservation Center in the Library of Congress collection, I found two 16mm prints of*

Das Kabinett des Dr. Larifari

the film that could be scanned, though not without great effort. These, in combination with the other material, were enough for a complete digital reconstruction.

Stefan Drößler

DAS KABINETT DES DR. LARIFARI

Germania, 1930
Regia: Robert Wohlmuth

▪ T. int.: *The Cabinet of Doctor Larifari*. Scen.: Max Hansen, Paul Morgan, Carl Jöken. F.: Eduard Hoesch, Otto Heller. Scgf.: Heinrich Richter. Mus.: Robert Stolz, Franz Wachsmann, Max Hansen. *Canzoni*: Armin Robinson, Max Hansen, Robert Gilbert, Paul Nikolaus. Int.: Max Hansen (Max Hansen / Pepperl Kröninger), Paul Morgan (Paul Morgan / Sebaldus Kröninger / il marito), Carl Jöken (Carl Jöken / l'insegnante di canto), Marianne Stanior (la segretaria), Gisela Werbezirk (Hedda Mutz-Kahla), Erik Ode (Wolfgang Anglert). Prod.: Trio-Film GmbH ▪ 35mm. D.: 73'. Bn. Versione tedesca / *German version* ▪ Da: Bundesarchiv Filmarchiv

Max (Max Hansen), Paul (Paul Morgan) e Carl (Carl Jöken) sono squattrinati ma per niente disperati: è il 1930 e il cinema sonoro di recente invenzione è in pieno sviluppo. Davanti a una birra i tre amici decidono di diventare ricchi e fondano la società di produzione Trio-Film. Senza troppo badare a quisquilie quali sceneggiature ed etica professionale partono alla conquista del botteghino. Nel 1924 due dei tre attori principali, Hansen e Morgan, erano stati membri fondatori del Kabarett der Komiker (Il cabaret dei comici), influente teatro berlinese che inventò un genere particolarissimo di commedia politica anarchica. *Das Kabinett des Dr. Larifari* è il tentativo più esplicito di portare sullo schermo la dirompente presenza scenica di Hansen e Morgan, e probabilmente è il film che meglio riesce a rispecchiare l'epoca d'oro del cabaret weimariano. Prendendo di mira, questa volta, non tanto la scena politica contemporanea quanto il nascente cinema sonoro, *Das Kabinett des Dr. Larifari* alterna parodie di vario genere – in cui il classico espressionista di Robert Wiene è solo uno dei tanti bersagli –, orecchiabili melodie scritte da Hansen, Robert Stolz e Franz Wachsmann e decostruzioni autoriflessive del suo stesso impianto narrativo. Un *Hellzapoppin'* tedesco, forse, dal ritmo decisamente sincopato.

Lukas Foerster

Max (Max Hansen), Paul (Paul Morgan) and Carl (Carl Jöken) are broke but not at all desperate: the year is 1930 and the newly developed sound cinema is booming. While having a beer, the three friends decide to get in on the money and found the production company Trio-Film. Not bothering all that much with trifles such as movie scripts and work ethics, they embark on their quest to conquer the box office. In 1924, two of the three main actors, Hansen and Morgan, had been founding members of Kabarett der Komiker (Comedian's cabaret), a highly influential Berlin-based theatre coining a special brand of anarchic political comedy. Das Kabinett des Dr. Larifari *is the most direct attempt to translate Hansen's and Morgan's explosive stage presence to the screen, and probably the closest approximation to the golden era of nightclub comedy entertainment of the Weimar Republic ever put on film. Taking aim, this time around, not so much on the political scene of the day but rather on the emerging sound cinema,* Das Kabinett des Dr. Larifari *switches between parody of various genres, with Robert Wiene's expressionist classic being no more than one among many drive-by targets. With catchy tunes written by Hansen, Robert Stolz and Franz Wachsmann and self-reflexive breakdowns of its own fictional setup, this may be a German* Hellzapoppin'*, with a decidedly off-beat groove.*

Lukas Foerster

IHRE MAJESTÄT DIE LIEBE

Germania, 1930-1931 Regia: Joe May

▪ T. it.: *Roxi B bar*. T. int.: *Her Majesty Love*. Scen.: Adolf Lantz, Rudolf Bernauer, Rudolf Oesterreicher. F.: Otto Kanturek. Scgf.: Andrej Andrejew, Erich Kettelhut. Mus.: Walter Jurdmann. *Canzoni*: Rudolf Bernauer, Rudolf Oesterreicher. Int.: Käthe von Nagy (Lia Török), Franz Lederer (Fred von Wellingen), Otto Wallburg (Othmar von Wellingen), Gretl Theimer (Elli), Tibor von Halmay (Friedrich Hempel), Szöke Szakall (Bela Török), Adele Sandrock (Henriette), Kurt Gerron (Hornberg), Ralph Arthur Roberts (Schwapsdorf). Prod.: Joe May-Film A.G. ▪ 35mm. D.: 100'. Bn. Versione tedesca / *German version* ▪ Da: Bundesarchiv Filmarchiv

Ihre Majestät die Liebe

Du bist nicht die Erste (Non sei la prima), la canzone scandalosamente orecchiabile ripetuta più volte e con diverse variazioni nel corso del film, mette già in chiaro che la storia d'amore raccontata da *Ihre Majestät die Liebe* di Joe May non sarà né idealizzata né semplice. Inizia con una sfida. "Ballerò con lei", dice la cameriera Lia Török (Käthe von Nagy) a Fred von Wellingen (Franz Lederer), uno dei tanti clienti importuni che deve respingere ogni sera, "ma solo se promette di sposarmi". Sulle prime Fred, sempre circondato da sciami di ragazze facili, tentenna. E quando infine accetta le condizioni di lei non si può certo dire che l'amore romantico sia in cima ai suoi pensieri. Infatti, malgrado l'aspetto raffinato, Fred è un protagonista insolito per una commedia romantica: figlio viziato di una dinastia industriale, sembra un arrivista e un debole, nonché un noto bugiardo. All'inizio Lia è per lui solo un flirt tra tanti. Poi la vedrà come un mezzo per raggiungere un fine. Ma si dà il caso che Lia si innamori di lui.

L'interpretazione intensa e sfaccettata di Käthe von Nagy è il nucleo emotivo di un film che incarna lo spirito libero e generoso del primo cinema sonoro tedesco. Sempre pronto a eludere la trama romantica per andare alla ricerca di altre lusinghe, il film di May è, tra le tante altre cose, un'eccellente vetrina per alcuni dei migliori caratteristi del cinema di Weimar. Ancora una volta Otto Wallburg primeggia, qui nel ruolo del fratello di Fred, un industriale narcisista, Gretl Theimer e Tibor von Halmay si esibiscono in un esercizio di ginnastica musicale gioiosamente osceno e Szöke Szakall fa ciò che sa fare meglio: interpretare un patriarca 'etnico' e confuso ma di buon cuore. Ancor più del resto della rassegna, *Ihre Majestät die Liebe* offre la rappresentazione di una Germania che aveva i giorni contati: vari membri del cast e quasi tutta la squadra di produzione lasciarono il paese subito dopo la presa del potere da parte dei nazisti.

Lukas Foerster

Du bist nicht die Erste *(You are not my first girl) – the criminally catchy theme song, repeated several times and in several variations throughout the film, already makes it clear that the love story told by Joe May's* Ihre Majestät die Liebe *will not be either idealised or straight-forward. It starts with a challenge. "I will dance with you," says barmaid Lia Török (Käthe von Nagy) to Fred von Wellingen (Franz Lederer), one of many intrusive customers she has to fight off every night, "but only if you promise to marry me." At first, Fred, always surrounded by flocks of party girls, balks. And when he eventually agrees to her terms, romance is still far from his mind. Indeed despite his dapper looks, Fred is an unusual protagonist for a romantic comedy: the spoiled son of an industrial dynasty, he appears to be both a careerist and a weakling, as well as a notorious liar. At first he sees Lia just one flirt among many. Later, he will see her as a means to an end. But he happens to be the man she has fallen in love with.*

Käthe von Nagy's layered, intense performance is the emotional core of a film that embodies the free-wheeling, generous spirit of early German sound cinema. Always ready to sidestep the central romance plot in search of other

Wer nimmt die Liebe ernst…?

attractions, May's film is, among many other things, a prime showcase for some of Weimar cinema's finest character actors. Otto Wallburg once again excels as Fred's narcissistic businessman brother, Gretl Theimer and Tibor von Halmay perform a joyfully obscene exercise in musical gymnastics, and Szöke Szakall does what he does best: playing a fuzzy, 'ethnic' patriarch with his heart in the right place. Even more so than the rest of the programme, Ihre Majestät die Liebe *provides a glimpse at a Germany that wasn't allowed to exist much longer – several cast members and almost the whole production team left the country immediately after the Nazi takeover.*

Lukas Foerster

WER NIMMT DIE LIEBE ERNST...?

Germania, 1931 Regia: Erich Engel

▪ T. int.: *Who Takes Love Seriously?.* Scen.: Curt Alexander, Hermann Kosterlitz. F.: Curt Courant. Scgf.: Heinrich Richter. Mus.: Wilhelm Groß. *Canzoni*: Fritz Rotter, Marcel Lion, Willy Rosen. Int.: Max Hansen (Max), Jenny Jugo (Ilse), Otto Wallburg (Bruno), Willi Schur (Jacob). Prod.: Terra-Film AG ▪ 35mm. D.: 88'. Bn. Versione tedesca / *German version* ▪ Da: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Nell'epurazione degli schermi tedeschi dagli artisti ebrei Joseph Goebbels era particolarmente desideroso di liberarsi di Max Hansen, cantante e attore che con i suoi personaggi giocosi, autoironici e un po' effeminati era l'opposto dell'ideale nazista di mascolinità ariana. E quel "lontano fratello di Chaplin" (Lotte Eisner) piaceva anche alle donne. Qui interpreta un piccolo imbroglione di nome Max che, dopo aver tentato senza successo di truffare una vecchia signora, finisce nel letto di Ilse (Jenny Jugo). La giovane decide all'istante di stare al gioco e, per permettergli di sfuggire alla polizia, lo nasconde sotto le coperte, con il risultato che molto presto è lei ad avere bisogno di un posto in cui dormire. In un mondo di appartamenti squallidi, di vicini ficcanaso e di sistemazioni di fortuna, gli innamorati devono lottare per avere qualche attimo di intimità. Una gita al luna park promette un po' di svago, ma ben presto conduce a complicazioni ancora peggiori.

Wer nimmt die Liebe ernst…? è il primo lungometraggio del regista di formazione teatrale Erich Engel, che negli anni Venti aveva collaborato frequentemente con Bertolt Brecht ma nel cinema si specializzò nella commedia leggera. Qui dirige una brillante sceneggiatura di Hermann Kosterlitz con sobria eleganza, spesso integrando nel film sonoro tecniche del cinema muto. Come in molte delle prime commedie sonore tedesche, le nostre simpatie vanno decisamente ai vagabondi e agli emarginati, le tante vittime della Grande Depressione che vagano per le strade di tutte le grandi città. Le ipocrisie della borghesia, invece, trovano una perfetta incarnazione in Otto Wallburg, uno dei grandi caratteristi del tardo cinema di Weimar.

Lukas Foerster

When purging Jewish entertainers from German screens, Joseph Goebbels was especially eager to get rid of Max Hansen –a singer and actor whose playful, self-deprecating, somewhat effeminate screen persona was the very opposite of the Nazi vision of Aryan masculinity. And the women liked this "distant brother of Chaplin" (Lotte Eisner), too. Here, he plays a small-time hustler called Max, who, after unsuccessfully trying to scam an old lady, all but falls into the bed of Ilse (Jenny Jugo). At a moment's notice, the young woman decides to play along with his act and hides him under her covers from the police, with the result that very soon she is in need of a place to sleep herself. In a world of shabby apartments, nosy neighbours and makeshift living arrangements, the lovers have to fight for every inch of privacy. A trip to the fun-

fair promises some relief, but soon leads to even more complications.

Wer nimmt die Liebe ernst…? *is the feature debut of theatre-trained director Erich Engel, who frequently collaborated with Bertolt Brecht in the 1920s, but when he worked in cinema, specialised in light comedy. He directs a smart Hermann Kosterlitz script with understated elegance, often integrating silent movie techniques into sound film. As in many early German sound comedies, our sympathies lie firmly with the drifters and outcasts, the countless victims of the Great Depression roaming the streets of all major cities. The hypocrisies of the bourgeoisie, on the other hand, find a perfect embodiment in Otto Wallburg, one of the great character actors of late Weimar cinema.*

Lukas Foerster

DER BRAVE SÜNDER

Germania, 1931 Regia: Fritz Kortner

▪ T. it.: *L'avventura del cassiere*. T. int.: *The Upright Sinner*. Sog.: dal romanzo *Rastratčiki* (*Gli sperperatori*, 1926) di Valentin Petrovič Kataev. Scen.: Alfred Polgar, Fritz Kortner. F.: Günther Krampf. M.: Géza Pollatschik. Scgf.: Julius von Borsody. Mus.: Nicholas Brodszky. Canzoni: Fritz Rotter. Int.: Max Pallenberg (Leopold Pichler), Heinz Rühmann (Karl Wittek), Dolly Haas (Hedwig), Rose Poindexter (Kiddy), Josefine Dora (Ludmilla), Fritz Grünbaum (Klapka). Prod.: Allianz-Tonfilm GmbH ▪ DCP. D.: 91'. Bn. Versione tedesca / *German version* ▪ Da: Deutsches Filminstitut & Filmmuseum per concessione di Beta Film GmbH, Oberhaching ▪ Restaurato nel 2018 da Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien presso il laboratorio Omnimago, a partire da un duplicato negativo conservato da Bundesarchiv-Filmarchiv / *Restored in 2018 by Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien at Omnimago laboratory, from a duplicate negative preserved by Bundesarchiv-Filmarchiv*

Der brave Sünder

Leopold Pichler (Max Pallenberg) è l'incarnazione della burocrazia tedesca: l'ordine va mantenuto a ogni costo, insiste, anche se significa precipitare il mondo nella follia. La sua ossessione maniacale, accompagnata da un fiume in piena di ciance per lo più incomprensibili, inizia la mattina al tavolo della colazione e raggiunge l'apice in ufficio, dove Leopold è responsabile delle finanze di una banca. Dopo una transazione fallita, teme di essere accusato di appropriazione indebita, e a quel punto si scatena l'inferno.

Dal punto di vista stilistico *Der brave Sünder* rappresenta un'anomalia nella rassegna: mentre la maggioranza delle commedie musicali dell'epoca era direttamente o indirettamente influenzata dalla tradizione dell'operetta e dal suo atteggiamento sbarazzino nei confronti dell'amore e dell'idillio romantico, la sceneggiatura di Alfred Polgar è basata su un romanzo dello

So ein Mädel vergisst man nicht

scrittore russo Valentin Petrovič Kataev. Così, invece di intrecci romantici e giocosi equivoci, a prendere il sopravvento è un tipo di umorismo più cupo, satirico e a volte surreale. Kortner vi aggiunge poi alcuni fantasiosi svolazzi espressionistici. Al centro di tutto c'è però l'*one man show* di Pallenberg. Al pari del regista, l'attore principale era molto più celebre per il suo lavoro teatrale che per i suoi contributi al cinema. *Der brave Sünder* è il suo primo e ultimo film sonoro – e lui di certo non si trattiene, dimostrando benissimo le qualità cinematografiche della sua recitazione travolgente. Né la superstar dell'UFA Heinz Rühmann, famoso per *Die Drei von der Tankstelle* (*La sirenetta dell'autostrada*), né Dolly Haas, la regina delle *flapper* del cinema sonoro tedesco, hanno alcuna possibilità accanto alla forza dirompente di un Pallenberg a ruota libera. L'unica in grado di tenergli testa è Rose Poindexter, cantante afroamericana che entra in scena durante una festa particolarmente eccessiva portando un gradito tocco di classe dal sapore cosmopolita.

Lukas Foerster

Leopold Pichler (Max Pallenberg) is the epitome of German bureaucracy: order must be upheld at any price, he insists, even if the world descends into madness because of it. His manic compulsivity, accompanied by a flood of mostly incomprehensible babbling, starts in the morning at the breakfast table and reaches its height at the office, where he is responsible for a bank's finances. After a failed transaction he is afraid of being accused of embezzlement – and all hell breaks loose.

Stylistically, Der brave Sünder *is an outlier in the programme: while the majority of German musical comedies at the time were influenced, directly or indirectly, by the operetta tradition and its light-hearted approach to love and romance, Alfred Polgar's script is based on a novel by Russian writer Valentin Petrovich Kataev. So, instead of romantic entanglements and playful misunderstandings, a darker, satirical and at times absurdist variety of humour takes centre stage. Kortner, too, adds some inventive expressionistic flourishes. At the centre of it all, though, is Pallenberg's one-man show. Like the director himself, the main actor was much more famous for his stage work than for his contributions to cinema.* Der brave Sünder *was his first and only sound film – and he certainly doesn't hold back, easily proving the cinematic qualities of his whirlwind act. Neither UFA superstar Heinz Rühmann of* Die Drei von der Tankstelle *(*The Three from the Filling Station*) fame nor Dolly Haas, flapper queen of early German sound cinema, stand a chance next to the force of nature that is Pallenberg in full flow. The only one able to hold her own next to him is Rose Poindexter, a black American singer who enters the scene during a particularly excessive party scene and introduces a welcome air of international cool.*

Lukas Foerster

SO EIN MÄDEL VERGISST MAN NICHT

Germania-Austria, 1931-1932
Regia: Fritz Kortner

▪ T. int.: *A Girl You Don't Forget*. Scen.: Hans Wilhelm, Fritz Kortner. F.: Robert Baberske. M.: Carl Behr. Scgf.: Erwin Scharf. Mus.: Ralph Erwin. Canzoni: Robert Gilbert. Int.: Dolly Haas (Lisa Brandes), Willi Forst (Paul Hartwig), Oskar Sima (Max Bach), Max Gülstorff (signor Körner), Ida Wüst (signora Körner), Paul Hörbiger (Schrader), Theo Lingen (Hahnen jr.), Julius Falkenstein (dottor Berger). Prod.: Projectograph-Film Oscar Glück, Wien-Film GmbH ▪ 35mm. D.: 86'. Bn. Versione tedesca / *German version* ▪ Da: Stiftung Deutsche Kinemathek per concessione di Filmarchiv Austria

So ein Mädel vergisst man nicht può essere visto come un backstage musical che tratta il mondo intero come un backstage. Siamo tutti attori, tutto il tempo, e la musica è ovunque. Le melodie sembrano ronzare nell'aria, a disposizione di chiunque abbia lo stato d'animo giusto. Willi Forst ce l'ha sempre, ed è anche un attore che sa trasformare qualsiasi spazio in un palcoscenico. Fritz Kortner, una delle personalità di spicco della scena teatrale in lingua tedesca degli anni Venti, sfrutta al massimo il talento del suo divo in un'intricata commedia romantica che crede nella verità dell'artificio. Forst è Paul Hartwig, un aspirante attore che si è ridotto a vendere libri nelle gelide strade berlinesi insieme all'amico Max (Oskar Sima). Mentre cerca la grande occasione, conosce Lisa Brandes (Dolly Haas), ennesima vittima della crisi finanziaria globale. Lisa ha appena imparato un nuovo trucco: spillar soldi a vecchi allupati vendendo promesse che non intende mantenere. Da bravo uomo di teatro, Paul decide di conquistarla interpretando una parte, ma uno schiaffo involontario provoca conseguenze indesiderate.

La visione tenera e ottimista di Kortner della vita come teatro riscosse un grande successo di pubblico. Ma non durò a lungo: pochi giorni dopo la prima proiezione pubblica a Berlino, avvenuta il 20 gennaio 1933, Hitler fu nominato cancelliere del Reich inaugurando un nuovo tipo di messa in scena della realtà. Kortner, all'epoca in tournée in Scandinavia e da anni bersaglio di attacchi antisemiti, decise di non fare ritorno in Germania e fino al 1955 non diresse altri film.

Lukas Foerster

Ich bei Tag und Du bei Nacht

So ein Mädel vergisst man nicht *can be thought of as a backstage musical that treats the whole world as backstage. We're all actors, all the time, and music is everywhere. Melodies seem to be buzzing through the air, available to anyone in the right state of mind. Willi Forst always is, and he is also an actor who can transform any space into a stage. Fritz Kortner, one of the defining personalities of the German language theatre scene of the 1920s, makes the most of his star's talent in an intricately constructed romantic comedy that believes in the truth of artifice. Forst plays Paul Hartwig, a wannabe actor who is reduced to selling books in the cold streets of Berlin together with his buddy Max (Oskar Sima). While pursuing his big break, he meets Lisa Brandes (Dolly Haas), another victim of the global financial crisis who has just learned a new trick: cheating horny old men out of their money by selling promises she does not intend to keep. Dedicated theatre man Paul decides to win her over by putting on an act, but a misplaced slap leads to unintended consequences.*

Kortner's tender and buoyant vision of life as theatre was a big hit with audiences. It did not have much room to breathe, though: A few days after its first public screening in Berlin on 20 January, 1933, Hitler was appointed Reich Chancellor and another kind of staged reality began to evolve. Kortner, on tour in Scandinavia at the time and a target of antisemitic attacks for years, decided not to return to Germany and did not direct another film until 1955.

Lukas Foerster

ICH BEI TAG UND DU BEI NACHT

Germania, 1932 Regia: Ludwig Berger

■ T. it.: *Io di giorno, tu di notte*. T. int.: *I by Day, You by Night*. Scen.: Hans Székely, Robert Liebmann. F.: Friedl Behn-Grund, Bernhard Wentzel. M.: Viktor Gertler, Heinz G. Janson. Scgf.: Otto Hunte. Mus.: Werner Richard Heymann. Canzoni: Werner Richard Heymann, Robert Gilbert. Int.: Käthe von Nagy (Grete), Willy Fritsch (Hans), Amanda Lindner (Cornelia Seidelbast), Julius Falkenstein (Krüger), Elisabeth Lennartz (Trude), Albert Lieven (Wolf). Prod.: Universum-Film AG (UFA)

▪ DCP. D.: 96'. Bn. Versione tedesca / *German version* ▪ Da: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung ▪ Restaurato nel 2014 da Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung in collaborazione con Bundesarchiv-Filmarchiv con il contributo di BKM presso il laboratorio ARRI, a partire da una copia nitrato positiva e da un ritaglio di un duplicato negativo conservato da Bundesarchiv-Filmarchiv / *Restored in 2014 by Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung in collaboration with Bundesarchiv-Filmarchiv with the support of BKM at ARRI laboratory, from a nitrate positive print and a clip out of dupe negative preserved by Bundesarchiv-Filmarchiv*

Willy Fritsch, probabilmente la più grande star del cinema tedesco della sua epoca, era strettamente associato al successo del Tonfilmlustspiel e soprattutto ai sontuosi spettacoli musicali prodotti da Erich Pommer per la UFA nei primi anni Trenta. Nel più famoso di essi Fritsch era affiancato da Lilian Harvey, ballerina estremamente atletica e dinamica attrice comica dalla grande fisicità. Però, sia per l'attore che per la squadra di produzione Pommer il momento di gloria è forse *Ich bei Tag und Du bei Nacht*. In "uno dei fiori all'occhiello del musical tedesco" (Peter von Bagh) Fritsch incontra non Harvey, ma Käthe von Nagy, attrice completamente diversa e più versatile, capace di prendere amabilmente in giro la caratteristica spavalderia del coprotagonista pur subendone il fascino.

La fluida ed elegante regia di Ludwig Berger non tenta di emulare la fenomenale spettacolarità di campioni di incassi dell'UFA come *Der Kongress tanzt* di Erik Charell, ma opta per una cornice più raccolta e intima. È una storia di interni e di interiorità, una commedia degli equivoci che si ripiega su sé stessa. Gli amanti designati, la manicurista Grete (von Nagy) e il cameriere Hans (Fritsch), dormono nello stesso letto fin dall'inizio, lei di notte e lui di giorno… dunque si tratta solo di fare in modo che si trovino lì nello stesso momento, di sincronizzarli, di mischiare due vite, due spazi-tempo, ma anche – attraverso un discorso metafilmico alimentato dall'ironia – due film. Così alla fine *Ich bei Tag und Du bei Nacht* non parla di conquista romantica, ma ci dice piuttosto che mettere insieme un film e mettere insieme una coppia sono in realtà operazioni analoghe: una pratica artistica che ci dà accesso ai nostri desideri.

Lukas Foerster

Willy Fritsch, probably the biggest German film star of his time, was closely connected to the success of the Tonfilmlustspiel, especially regarding the lavish musical extravaganzas Erich Pommer produced for UFA in the early 1930s. In the most famous of these, Fritsch was coupled with Lilian Harvey, a supremely athletic dancer and dynamic physical comedienne. The finest hour of both the actor and the Pommer unit might be Ich bei Tag und Du bei Nacht, *though. In "one of the crowning glories of the German musical" (Peter von Bagh), Fritsch encounters not Harvey, but Käthe von Nagy, a completely different and more versatile actress with the ability to gently poke fun at the signature cockiness of her co-star, while at the same time still falling under his spell.*

Ludwig Berger's fluid, elegant direction does not try to emulate the expansive spectacle of UFA blockbusters such as Erik Charell's Der Kongress tanzt, *but opts for a smaller, more intimate framework. A tale of interiors and interiorities, a comedy of mistaken identity that folds in on itself. The designated lovers, manicurist Grete (von Nagy) and waiter Hans (Fritsch), sleep in the same bed from the start, she at night and he during the day... so it's just a question of getting both of them in there at the same time; a question of synchronizing, of blending two lives, two space-times – and also, by way of an irony-fueled meta-filmic discourse – two movies into each other. So in the end* Ich bei Tag und Du bei Nacht *is not about romantic conquest, but about matchmaking and filmmaking becoming one and the same: an artistic practice giving us access to our own desires.*

Lukas Foerster

KABARETT-PROGRAMM NR. 1

Germania, 1931 Regia: Kurt Gerron

▪ F.: Werner Brandes, Karl Puth. Scgf.: Rudi Feld. Int.: Siegfried Arno, Trude Berliner, Genia Nikolajewa, Marcel Wittrisch, Otto Walburg, Willy Schaefers. Prod.: Universum-Film AG (UFA) ▪ 35mm. D.: 24'. Bn. Versione tedesca / *German version* ▪ Da: Deutsche Kinemathek

Nel 1931, spinta dal successo travolgente delle sue commedie musicali, l'UFA decise di sfruttare ulteriormente la popolarità di comici e cantanti di cabaret dell'epoca producendo una serie di cortometraggi in cui figuravano varie esibizioni senza una cornice narrativa. *Kabarett-Programm Nr. 1*, l'unico superstite a noi noto di una serie che comprendeva almeno sei titoli, è oggi un documento di raro valore: uno dei più autentici resoconti audiovisivi del cabaret in lingua tedesca nel suo momento di massimo splendore. I punti salienti comprendono le esibizioni del cantante Marcel Wittrisch e della ballerina Genia Nikolajewa, nonché un adorabile sketch di Trude Berliner e Siegfried Arno, due dei comici più famosi di allora, che abbracciarono entrambi pienamente il nuovo mezzo d'espressione rappresentato dal cinema sonoro.

Lukas Foerster

In 1931, induced by the runaway success of their musical comedies, UFA decided to further cash in on the popularity of comedians and nightclub singers of the time by producing a series of shorts featuring a number of performances without a surrounding narrative arc. Today, Kabarett-Programm Nr. 1, *the only known survivor of the series among at least six produced, is a document of*

rare value: one of the most authentic audiovisual accounts of German language cabaret entertainment during its prime. Highlights include performances by singer Marcel Wittrisch and dancer Genia Nikolajewa, as well as a lovely sketch by Trude Berliner and Siegfried Arno, two of the most famous comedians of the time, both of whom fully embraced the new medium of sound film.

Lukas Foerster

SCHERBEN BRINGEN GLÜCK

Germania, 1932 Regia: Curt Bois

▪ F.: Hans Karl Gottschalk. Mus.: Hans J. Salter. Int.: Curt Bois (Fritz), Karin Hardt (Lilly). Prod.: Elite Tonfilm-Produktion GmbH ▪ 35mm. D.: 21'. Bn. Versione tedesca / *German version* ▪ Da: Deutsche Kinemathek

Contrariamente a molti suoi colleghi, Curt Bois, ex bambino prodigio e attore e comico versatile durante tutti gli anni Venti – prima di lasciare la Germania a una settimana dalla presa del potere da parte dei nazisti –, fu una presenza rara nel primo cinema sonoro. Apparve in soli tre film tra il 1931 e il 1932. Il migliore (tra quelli che si sono conservati) lo diresse lui. *Scherben bringen Glück* è una miniatura perfettamente calibrata dello slapstick: un genere con cui il cinema tedesco ha spesso difficoltà, ma che Bois gestisce splendidamente da entrambi i lati della macchina da presa. Qui è un giovane innamorato che cerca di conquistare la dispotica zia della sua ragazza comprando un vaso cinese a un'asta. Come ci si può aspettare, il prezioso oggetto non resterà intero a lungo.

Lukas Foerster

Unlike many of his colleagues, Curt Bois, a former child star and a versatile actor and comedian throughout the 1920s who left Germany one week after the Nazi takeover, was rarely seen in early sound cinema. He appeared in only three films between 1931 and 1932. The best (surviving) one he directed himself. Scherben bringen Glück *is a delightful, perfectly calibrated miniature of slapstick comedy: a genre German cinema often struggles with, but which Bois handles beautifully both behind and in front of the camera. He plays a young man in love, who tries to win over his girl's overbearing aunt by buying a Chinese vase at an auction. As you might expect, the precious object does not stay in one piece for long.*

Lukas Foerster

IL PARADISO DEI CINEFILI

The Cinephiles' Heaven

RITROVATI E RESTAURATI

Recovered and Restored

Programma a cura di / *Programme curated by* **Gian Luca Farinelli**
con la collaborazione di / *in collaboration with* **Janice Simpson**

Dalla sua prima edizione Il Cinema Ritrovato è il festival in cui i maggiori centri internazionali del restauro e della conservazione del cinema mostrano il meglio del loro lavoro. Mai come quest'anno abbiamo ricevuto tante proposte interessanti: il risultato è un programma che assomiglia a un giorno di festa e ci accompagna dal 1902 al 1992, attraverso il Novecento, insieme ad alcuni degli artisti più significativi del secolo, da Méliès a Lynch. 73 film, tra lunghi e corti, 32 muti e 41 sonori, un festival nel festival.

Per mostrare tutta questa bellezza, ai nostri schermi abituali, abbiamo aggiunto quello del Cinema Europa, dove Il Cinema Ritrovato è nato trentasei anni fa e che, nelle serate, accoglierà la programmazione di *Pratello POP*, una sottosezione di *Ritrovati e Restaurati* che guarda ai nuovi piaceri della cinefilia, con sette film eccentrici, travolgenti, visionari firmati da Cameron Menzies, Russell, Argento, Waters, Damiano, Cronenberg e Lynch.

Per chi ama i classici la proposta è altrettanto succulenta, con opere fondamentali e restaurate di Renoir, Buñuel, De Sica, Ophuls, Sirk, Stevens, Visconti, Melville, Rosi, Tarkovskij, Eustache, Bertolucci, Carax, Bogdanovich. Abbandonando i territori del cinema sonoro e andando in quelli del muto, dove tutto è iniziato, ecco Murnau e due opere del più censurato da Hollywood, Erich von Stroheim; una delle prime serie cinematografiche, *Les Misérables*, adattamento in quattro episodi dell'opera di Victor Hugo, nella quale Capellani sceglie la via del realismo usando le vere strade selciate e i veri sobborghi di Parigi. Il restauro di *La Terre* di André Antoine ci porterà all'origine del cinema d'autore e dell'uso pienamente consapevole delle riprese dal vero.

Già nel cinema delle origini la spina dorsale della produzione cinematografica era la comicità. Non potevano mancare quindi, tra i recenti restauri, le comiche di Kri Kri e Cunégonde, quelle di Buster Keaton e una deliziosa commedia tratta da un grande successo di Broadway interpretata da una coppia impossibile, Eddie Cantor e Clara Bow. Vero cinema ritrovato è la commedia *Crazy to Marry*, ultimo film di 'Fatty' Arbuckle, mai uscito perché bloccato dallo scandalo che lo travolse, un'accusa di stupro e omicidio dalla quale sarebbe stato scagionato senza però poter più ritornare sullo schermo.

Impossibile parlare di tutti i film e allora cito soltanto tre proiezioni non in digitale, due in copie vintage 35mm e un benemerito restauro in pellicola. *Smog*, 1962, di Franco Rossi, il primo film italiano girato a Los Angeles, riassume la visione che l'Italia aveva dell'America, un paese incomprensibile, e oggi è un documento eccezionale su quella LA. *Cheshmeh* di Arby Ovanessian, un'opera invisibile della nouvelle vague iraniana degli anni Sessanta e Settanta.. La chiusura a *Topkapi* che, per leggerezza e fantasia, ha segnato la mia infanzia, e che la Film Foundation ci porta in 35mm in un restauro splendente curato da Christopher Nolan.

Gian Luca Farinelli

Ever since its first instalment, Il Cinema Ritrovato has been the festival in which the principal international centres of film restoration and conservation showcase the best of their work. This year we received more interesting proposals than ever before, resulting in a programme that is more like a celebration, which takes us on a journey through the 20th century, from 1902 to 1992, in the company of some of the most significant artists of the century, from Méliès to Lynch: 73 films, 32 of which silent and 41 sound, including shorts and features. It is a festival within the festival.

To exhibit this bounty, in addition to the usual venues, we have added one new screen, Cinema Europa, where Il Cinema Ritrovato was born 36 years ago and where, in the evenings, we will host the programme of Pratello Pop*, a sub-section of* Recovered and Restored *focusing on the new pleasures of cinephila through seven eccentric, passionate and visionary films by Cameron Menzies, Russell, Argento, Waters, Damiano, Cronenberg and Lynch.*

For those who love the classics, the menu is just as succulent, with essential works and restorations by Renoir, Buñuel, De Sica, Ophuls, Sirk, Stevens, Visconti, Melville, Rosi, Tarkovsky, Eustache, Bertolucci, Carax and Bogdanovich. If we venture forth from the territories of sound cinema into the silent era, where it all begun, we will find Murnau, two works by the most censored filmmaker in Hollywood, Eric von Stroheim, and one of the first film series, Les Misérables*, a four-episode adaptation of Victor Hugo's tale in which Capellani opts for realism, using the actual cobbled streets and real suburbs of Paris. Meanwhile, the restoration of* La Terre *by André Antoine takes us back to the origins of auteur cinema and a deliberate use of location shooting.*

From the very earliest days, the backbone of film production was comedy, and so our recent restorations could not fail to include comedies by Kri Kri, Cunégonde, Buster Keaton and a delightful comedy based on a big Broadway hit, starring the unique duo of Eddie Cantor and Clara Bow. A real cinematic rediscovery is the comedy Crazy to Marry*, 'Fatty' Arbuckle's final film, which was never released because it was blocked after the scandal that befell him – an accusation of rape and murder from which he was completely exonerated without, however, ever being able to return to the screen.*

It is impossible to talk about all the films on offer and so I will only mention three non-digital screenings – two vintage 35mm prints and one well-deserved film restoration. Smog*, 1962, by Franco Rossi is the first Italian film shot in Los Angeles, and it summarises the view that Italy had of America, an incomprehensible land, and which today constitutes an exceptional document on LA of the period. Arby Ovanessian's* Cheshmeh *is a previously invisible work of Iranian nouvelle vague of the 60s and 70s. We end with* Topkapi*, a film that left an indelible mark on my childhood thanks to its creativity and lightness of touch, brought to us in 35mm by the Film Foundation in a splendid new restoration curated by Christopher Nolan.*

Gian Luca Farinelli

GEORGES BERR, LA COMÉDIE-FRANÇAISE E IL CINEMA
GEORGES BERR, COMÉDIE-FRANÇAISE AND THE SCREEN

Distribuito nel dicembre 1909, un mese dopo la presentazione di *L'Assassinat du duc de Guise* alla Salle Charras, *Les Précieuses ridicules* è la prima opera di Molière a essere adattata da Le Film d'Art. Con *Le Légataire universel* (tratto da Jean-François Regnard), uscito lo stesso mese, il film è anche una delle prime commedie a figurare nel catalogo della giovane casa di produzione. Quanto a *Le Barbier de Séville*, divenuto proprietà di Pathé dopo le difficoltà finanziarie di Le Film d'Art, sarà presentato nell'aprile 1910 con il marchio Série d'Art Pathé Frères.

Se gli inizi di Le Film d'Art nel 1908 sono segnati dalla difficoltà degli autori nello scrivere e scegliere le sceneggiature, l'adattamento delle opere di Molière e di Beaumarchais fa parte del repertorio dei *sociétaire* (membri principali) della Comédie-Française, e in particolare di Georges Berr. Autore della sceneggiatura di *Les Précieuses ridicules*, Berr interpreta un ruolo che è stato molte volte suo alla Comédie-Française, dove, secondo lo storico Jacques Richard, era un "eccellente servo comico". Mascarille (*Les Précieuses*) e Figaro (*Le Barbier*) sono infatti i suoi ruoli più significativi. Diventato sceneggiatore e regista cinematografico a quarantatré anni, Berr mostra abilmente il suo valore sullo schermo. Incentra l'azione sui valletti e sceglie la scena più divertente della commedia per trasformarla in quella principale del film. Se sul palcoscenico era fondamentale la parola, Berr si affida solo a una gestualità sapientemente controllata. Gli effetti comici sono una questione di ritmo tra attori la cui abitudine a lavorare insieme palpita sullo schermo. Le loro prodezze, con nostro sommo divertimento, demoliscono il preconcetto secondo cui la recitazione di un *sociétaire* della Comédie-Française sarebbe enfatica ed eccessiva.

Les Précieuses ridicules

I due film sono stati restaurati nel 2021 dalla Fondation Jérôme Seydoux-Pathé a partire dai negativi originali conservati nelle sue collezioni e depositati alla Cinémathèque française nel 1951. I cartelli sono stati ricostruiti secondo i modelli Pathé d'epoca e con l'aiuto delle sceneggiature originali depositate da Pathé. Il restauro in 4K è stato eseguito presso il laboratorio L'Image Retrouvée, con il sostegno del CNC.

Stéphanie Salmon

Released in December 1909, one month after the screening of L'Assassinat du duc de Guise *in the Salle Charras,* Les Précieuses ridicules *was Le Film d'Art's first Molière adaptation. Along with* Le Légataire universel*, based on Jean-François Regnard and released in the same month, the film was also one of the first comedies in this young production company's catalogue. As for* Le Barbier de Séville, *which became the property of Pathé following financial difficulties at Le Film d'Art, it was shown in April 1910 as a Série d'Art Pathé Frères production.*

If the early days of Film d'Art in 1908 were marked by authors' difficulties in writing and selecting screenplays, the screen adaptation of works by Molière and Beaumarchais was a natural fit with the repertoire of the Comédie-Française theatre company, and of Georges Berr in particular. Screenwriter of Les Précieuses ridicules, *he played a role that he had frequently interpreted with Comédie-Française, that of "a remarkable stage valet", in the words of historian Jacques Richard. Mascarille* (Les Précieuses) *and Figaro* (Le Barbier) *were his most notable roles. A debutant screenwriter and film director by the time he was 43, Berr established his screen presence with great skill. He focused the action on the valets, and chose the most comical scene as the key sequence of the film. Where the spoken word was fundamental on stage, Berr relied entirely on finely tuned body language, adroitly managed. The comic effect was all about the timing between*

the actors, whose long experience of performing together on stage helped give their characters a pulsating screen presence. To great comic effect, their prowess disproved the notion that Comédie-Française sociétaires *turned out ham and exaggerated performances.*

Both films were restored by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé in 2021 from the original negatives preserved in their collection and deposited with Cinémathèque française in 1951. The cards were reconstructed from vintage Pathé cards and with the help of the original screenplays preserved at Pathé. The 4K restoration was carried out at L'Image Retrouvée laboratory, with the support of CNC.

Stéphanie Salmon

Le Barbier de Séville

LES PRÉCIEUSES RIDICULES
Francia, 1909 Regia: Georges Berr

▪ Sog.: dall'omonima pièce (1659) di Molière. Int.: Georges Berr (Mascarille), André Brunot (Jodelet), Béatrix Dussane (Cathos), Jeanne Provost (Magdelon). Prod.: Le Film d'art ▪ DCP. D.: 12'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*
▪ Da: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

LE BARBIER DE SÉVILLE
Francia, 1910 Regia: [Georges Berr]

▪ Sog.: dall'omonima pièce (1775) di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Int.: Georges Berr (Figaro), Jeanne Clémentine Bertiny (Rosine), Jean Périer (il conte d'Almaviva). Prod.: Le Film d'Art per Pathé Frères (Série d'Art Pathé Frères) ▪ DCP. D.: 13'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*
▪ Da: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

RITRATTO-PROFILO LITTLE CHRYSIA
PORTRAIT-PROFILE LITTLE CHRYSIA

Fino a poco tempo fa di Little Chrysia non sapevamo niente: per noi era solo l'attrice che interpretava Cunégonde nelle comiche della Lux. Poiché nei film e nei tanti documenti cartacei mancano i credits, è solo riconoscendola sullo schermo che possiamo tentare di ricostruire la sua biografia e filmografia. Per fortuna il suo aspetto fisico e le sue espressioni sono inconfondibili.

Nel 2022 sappiamo dell'esistenza di quindici film da lei interpretati, cinque dei quali non sono collegati a Cunégonde. È anche confermato che apparve in almeno cinquantadue film tra il 1911 e il 1915, tutti dimostrati da tracce documentali.

Il suo nome appare scritto come Little Chrysia, Little Chrysias, Miss Chyrisia(s) e M.lle Little Chrysia nelle diverse lingue. Figura per la prima volta nei giornali francesi a partire dal 1906, in relazione al suo lavoro al Théâtre de Cluny. Poi avviene il passaggio al cinema; nel 1911 ha una sua serie comica prodotta dalla Société Lux, dove interpreta Cunégonde. Intorno al 1912 la sua comparsa in altri film Lux indica che interpretò contemporaneamente ruoli secondari anonimi.

All'inizio del 1913 Little Chrysia passa a Pathé Comica, dove appare nella serie di breve durata *Zoé*. Segue nel 1914 un'apparizione fugace ma accreditata accanto a Robinet nei film della società italiana Ambrosio, dove la sua presenza è così pubblicizzata: "ritroviamo Cunégonde, la famosa artista della risata".

La ritroviamo poi nel 1915 in un numero di "Pictures and the Picturegoer", dove si dice che ha firmato un contratto con British Phoenix-Comedio: "Un'altra nuova artista Phoenix è Little Chrysia, nota fino a poco tempo

fa alla maggior parte degli spettatori come l'Arabella di Lux Films. Dopo un soggiorno sul Continente è tornata in Inghilterra". A oggi, solo un episodio della serie *Arabella* risulta essere sopravvissuto, ed è conservato al BFI.

Ma cosa fece Little Chrysia prima del suo "soggiorno sul Continente"? Stando a "The Bioscope" (17 giugno 1915) "molte figure del circo sono entrate nella nuova attività ('i film'), tra queste 'Little Chrysia' (famosa come Arabella). Miss Calcott, questo il suo nome nella vita privata, era un tempo proprietaria di un fiorente circo e oggi appare esclusivamente nei film".

Dopo il 1916 si perdono tutte le tracce e Little Chrysia scompare. Ma le ricerche continuano, e speriamo in altre future scoperte.

Elif Rongen-Kaynakçi

Cunégonde femme crampon

Until recently Little Chrysia was completely unknown and we only knew her as the actress playing Cunégonde in the Lux comedies. As there are no credits, neither on the films nor in the numerous paper documents, it is only through recognising her on the screen that we can attempt to reconstruct her biography and filmography. Luckily, her physical appearance and expressions are unmistakable.

By 2022 we know of 15 films with her that exist, five of which are unrelated to Cunégonde. It is also confirmed that she appeared at least in 52 films between 1911-1915, all proven by the paper trail.

Her name is written as Little Chrysia, Little Chrysias, Miss Chyrisia(s), M.lle Little Chrysia, in different language sources. We first see it appear in the French newspapers from 1906 onwards, related to her work at Théâtre de Cluny. Then follows her transition to cinema; by 1911 she has her own comedy series produced by Société Lux, as Cunégonde. Around 1912, her appearance in other films by Lux proves that she was simultaneously appearing in unnamed supporting roles.

In early 1913, Little Chrysia moves to Pathé Comica, to appear in the short-lived Zoé series. A brief but accredited appearance follows in the Italian Ambrosio films in 1914, next to Marcel Perez (Robinet), where she is advertised as "on retrouve Cunégonde, l'artiste bien connue du sourire".

Next, we find her in a 1915 issue of "Pictures and the Picturegoer", where she is reported as having signed a contract with the British Phoenix-Comedio: "Another new Phoenix artiste is Little Chrysia, familiar but a short time ago with most picture-goers as Arabella of Lux Films. After a sojourn on the Continent she has returned to England". So far, only one episode of an Arabella *film is found to have survived, at the BFI.*

But what did Little Chrysia do before her "sojourn on the Continent"? According to "The Bioscope" (17 June 1915) "many circus people have attached themselves to the newer business ('the pictures'), amongst them 'Little Chrysia' (widely known as Arabella). At one time, Miss Calcott as she is in private life, owned a thriving circus, now she appears exclusively in films."

After 1916 all leads go cold and she disappears. However, the research continues – and we hope for more discoveries in the future.

Elif Rongen-Kaynakçi

CUNÉGONDE REÇOIT SA FAMILLE

Francia, 1912

▪ Int.: Little Chrysia (Cunégonde). Prod.: Lux Film ▪ 35mm. L.: 116 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ▪ Da: EYE Filmmuseum ▪ Restaurato da EYE Filmmuseum presso il laboratorio Haghefilm, a partire da una copia nitrato conservata presso EYE Filmmuseum (Desmet Collection) / *Restored by EYE Filmmuseum at Haghefilm laboratory, from a nitrate print preserved at EYE Filmmuseum (Desmet Collection)*

CUNÉGONDE FEMME CRAMPON

Francia, 1912

▪ Int.: Little Chrysia (Cunégonde) ▪ 35mm. L.: 174 m. D.: 9'a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ▪ Da: EYE Filmmuseum ▪ Restaurato da EYE Filmmuseum presso il laboratorio Haghefilm, a partire da una copia nitrato conservata presso EYE Filmmuseum (Desmet Collection) / *Restored by EYE Filmmuseum at Haghefilm laboratory,*

from a nitrate print preserved at EYE Filmmuseum (Desmet Collection)

GISÈLE A MANQUÉ LE TRAIN
Francia, 1912

▪ Int.: Little Chrysia (Gisèle) ▪ DCP. D.: 9'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: EYE Filmmuseum ▪ Restaurato nel 2020 da EYE Filmmuseum presso il laboratorio Haghefilm, a partire da una copia nitrato conservata presso EYE Filmmuseum / *Restored in 2020 by EYE Filmmuseum at Haghefilm laboratory, from a nitrate print preserved at EYE Filmmuseum*

ZOÉ ET LE PARAPLUIE MIRACULEUX
Francia, 1913 Regia: Roméo Bosetti

▪ Int.: Little Chrysia (Zoé), Régina Badet. Prod.: Pathé Frères ▪ DCP. D.: 4'. Bn ▪ Da: EYE Filmmuseum ▪ Restaurato nel 2020 da EYE Filmmuseum in collaborazione con Lobster Films presso il laboratorio Lobster Films, a partire da una copia 28mm positiva conservata presso EYE Filmmuseum / *Restored in 2020 by EYE Filmmuseum in collaboration with Lobster Films at Lobster Films laboratory, from a 28mm positive print preserved at EYE Filmmuseum*

BUSTER KEATON!

Dopo sei anni, durante i quali sono stati comparati centottantasette diversi elementi filmici provenienti da trentanove tra archivi FIAF e collezioni private, si conclude il Progetto Keaton, avviato nel 2015 da Cineteca di Bologna e Cohen Film Collection per restaurare trenta film della stagione più lucente del genio keatoniano.

Come tutte le imprese impossibili abbiamo conosciuto molte gioie e qualche inevitabile dolore. Tra le prime: le inquadrature mancanti in tutte le versioni in circolazione della sequenza del sogno di *Sherlock Jr.* (e della famosa palla da biliardo n° 13); il recupero del prologo imbibito ambra di *Seven Chances*; le scene di repertorio della parata dei poliziotti in *Cops…* solo per ricordarne alcune. I dolori: i momenti di impasse, le ricerche vane, gli elementi estremamente lacunosi, la scarsa qualità fotografica delle generazioni successive di elementi.

La storia di questi materiali è evidentemente legata a doppio filo con quella – nota ai più – del suo autore, inconsapevole del suo genio e certamente privo di astuzia imprenditoriale. Il nome di Keaton iniziò a riemergere dall'ombra solo negli anni Cinquanta, anche grazie alla prima vera rivalutazione critica ad opera della magistrale penna di James Agee. Fu allora che il collezionista e distributore Raymond Rohauer si mise sulle sue tracce, scoprendo che pur non possedendone i diritti, Keaton aveva conservato nel suo garage alcune rare copie di film come *The Three Ages*, *College*, *Sherlock Jr.* e *The Navigator* in grave stato di decomposizione. Rohauer finanziò il loro trasferimento su pellicola safety e recuperò in seguito svariati altri film 'perduti'.

Iniziò così un sodalizio che consentì ai film di Keaton di tornare sul grande schermo. Malauguratamente, per poter rivendicare la proprietà sulle copie, Rohauer modificò spesso il montaggio e i cartelli dei film, causando non pochi enigmi filologici in fase di restauro.

Arrivati in fondo, ci sembra opportuno, oltre che storicamente rilevante, segnalare che anche Lobster Films ha svolto in questi anni un progetto di restauro parallelo, a partire dallo storico catalogo Blackhawk. La speranza è che in un utopico futuro queste due magnifiche collezioni riescano a incontrarsi dando veramente vita alle migliori versioni possibili. Per adesso ci accontentiamo di presentare il meglio di entrambe al Cinema Ritrovato.

Un ringraziamento speciale a Kevin Brownlow, Tim Lanza, Frank Scheide; agli infaticabili colleghi dell'Immagine Ritrovata e a tutti gli archivi FIAF che hanno messo a disposizione i loro materiali.

Cecilia Cenciarelli

After six years and 187 different film elements compared from 39 FIAF archives and private collections, the Keaton Project – launched by Cineteca di Bologna and Cohen Film Collection to restore 30 titles from Buster Keaton's golden age – comes to an end.

As with all seemingly impossible undertakings we have experienced many joys and some inevitable sorrows. The joys include discovering the missing shots in all the circulating versions of Sherlock Jr*'s dream sequence (and of the famous n. 13 pool ball); the recovery of the amber-tinted prologue of* Seven Chances*; the found-footage of the cops' parade in* Cops*... just to name a few. The sorrows: the dead ends, the lack of complete materials for a single title, the poor photographic quality of later generations of elements.*

As most of us know, the history of these materials is very intimately related to the ups and downs of his creator, who was not only unaware of his genius but also lacked any form of entrepreneurial cunning. Keaton's name only began to re-emerge from the deep shadows in the 1950s, partly thanks to the first real critical re-evaluation of his work by James Agee's masterful pen. It was then that collector and distributor Raymond Rohauer set out on Keaton's trail, discovering that although he did not own the rights, Keaton had kept some rare copies

of his films – including The Three Ages, College, Sherlock Jr *and* The Navigator – *in his garage in an advanced state of decay. Rohauer financed their transfer to safety film and later recovered several other 'lost' titles and it was thanks to their partnership that Keaton's films returned to the big screen. Unfortunately, in order to be able to claim ownership over these titles, Rohauer often altered the editing or the order of cards, causing quite a few philological conundrums during our restoration process. Having reached the end, it seems appropriate as well as historically relevant, to acknowledge Lobster Films' parallel restoration project of Keaton's work from the historic Blackhawk catalogue. Our hope is that in a utopian future these two magnificent collections will manage to come together, thus giving life to the best versions. For now, we make do with presenting the best of both at Il Cinema Ritrovato.*

Special thanks to Kevin Brownlow, Tim Lanza and Frank Scheide; to our indefatigable colleagues at L'Immagine Ritrovata and to all the FIAF archives who made their materials available throughout the years.

Cecilia Cenciarelli

CONVICT 13

USA, 1920
Regia: Buster Keaton, Eddie Cline

▪ T. it.: *Il carcerato n. 13, Saltarello e la forca elastica*. Scen.: Buster Keaton, Eddie Cline. F.: Elgin Lessley. Int.: Buster Keaton (giocatore di golf), Sybil Seely (figlia della guardia), Joe Roberts (prigioniero impazzito), Eddie Cline (boia), Joe Keaton (prigioniero). Prod.: Joseph M. Schenck per Comique Film Corporation ▪ DCP. D.: 20'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Lobster Films ▪. Restaurato nel 2015 da Lobster Films in collaborazione con Film Preservation Associates presso il laboratorio Lobster Films */ Restored in 2015 by Lobster Films in collaboration with Film Preservation Associates at Lobster Films laboratory*

Convict 13

Convict 13 segna l'intrusione, ancora una volta nell'opera di Keaton, dello spettacolo nello spettacolo. Ma a differenza di *Sherlock Jr.* o di *The Cameraman*, questa volta si tratta di un'intrusione scandalosa, perché è un'esecuzione capitale che ci viene mostrata, filmata con la stessa obiettività di un'esibizione sportiva. [...] Una delle caratteristiche fondamentali del genio di Keaton è quella di conservare, di fronte all'eccesso, un rigore classico: egli trasforma così l'originale oltraggio della caricatura in una scarna costatazione tanto più terribile perché, a differenza di Chaplin, l'emozione non è tollerata. Così, l'itinerario di Keaton in questo film sostiene la più pessimistica delle morali, quella dell'intercambiabilità: si può essere impiccati, assistere a un'impiccagione o contribuire a un'impiccagione. Un detenuto o un poliziotto non sono altro che uomini vestiti da detenuti e poliziotti. Keaton, nell'uno o nell'altro caso, sotto la molteplicità delle apparenze, conserva lo stesso sguardo profondo e triste.
Jean-André Fieschi, "Cahiers du cinéma", n. 130, aprile 1962

Convict 13 è stato restaurato utilizzando una copia nitrato presente nella collezione Lobster Films e un controtipo negativo safety 35mm incompleto stampato da elementi di conservazione cechi conservati alla Cinémathèque française. Alcuni frammenti sono stati integrati a partire da due copie 16mm su supporto triacetato provenienti da una collezione privata. Le didascalie sono state ricostruite utilizzando il carattere originale dell'epoca, mentre il testo è stato tradotto dai cartelli originali francesi e cechi.

Convict 13 *marks the intrusion, once again in Keaton's work, of the spectacle within the spectacle. But unlike* Sherlock Jr. *or* The Cameraman, *this time it is a scandalous intrusion, because we are shown a capital execution that is filmed with the same objectivity as a sports competition… One of the fundamental characteristics of Keaton's genius is to preserve, in the face of excess, a classical rigour: he thus transforms the original outrageousness of the caricature into the merciless dryness of an observation, all the more terrible*

because, unlike Chaplin, emotion is not tolerated. Thus, Keaton's itinerary in this film conveys the most pessimistic of morals, that of interchangeability; one can be hanged, watch being hanged or help hanging. A convict, or a policeman, are no more than men dressed as convicts and policemen. Keaton, in one or the other, retains the same profound and sad unity of gaze, under the multiplicity of appearances.
Jean-André Fieschi, "Cahiers du cinema", n. 130, April 1962

Convict 13 *was restored from a nitrate print preserved in the Lobster Films collection and an incomplete 35mm safety dupe negative made from Czech material preserved at the Cinémathèque française. Some short fragments were added from two triacetate 16mm prints from a private collection. Intertitles were reconstructed according to the original font, based on the translation of original French and Czech cards.*

Day Dreams

DAY DREAMS

USA, 1922
Regia: Buster Keaton, Eddie Cline

▪ T. it.: *Sogni ad occhi aperti*. Scen.: Buster Keaton, Eddie Cline. F.: Elgin Lessley. Int.: Buster Keaton (il giovane), Renée Adorée (la ragazza), Joe Keaton (il padre della ragazza), Joe Roberts, Eddie Cline (il direttore del teatro). Prod.: Joseph M. Schenck per Buster Keaton Productions ▪ DCP. D.: 22'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Lobster Films ▪ Restaurato nel 2015 da Lobster Films in collaborazione con Film Preservation Associates presso il laboratorio Lobster Films / *Restored in 2015 by Lobster Films in collaboration with Film Preservation Associates at Lobster Films laboratory*

Il congegno attorno a cui ruota *Day Dreams* sono le lettere che Buster scrive alla fidanzata, dalla quale ha deciso di allontanarsi per dimostrarle quanto valga. Lui le scrive che sta facendo "pulizia a Wall Street" e lei immagina un elegante mago della borsa (in realtà è un netturbino). Le scrive che è un attore e lei immagina un Amleto Buster; la realtà è che fa la comparsa, ha dei gran problemi con una lancia e sta per essere buttato fuori dal teatro. In generale, l'idea è più interessante dell'esecuzione, il ritorno dalla ragazza e la relazione tra i due non sono gestite da Keaton con la solita padronanza. Tuttavia il finale è memorabile. Dopo essere fuggito, per qualche motivo, dalla polizia, Buster salta dal molo su un vaporetto – solo per scoprire che l'imbarcazione stava attraccando e non partendo. Scappa da una finestra e incespica nella ruota a pale che comincia a girare. Per evitare di andare sott'acqua deve correre incessantemente, come un topolino nella ruota.
David Robinson, *Keaton*, Martin Secker & Warburg, Londra 1969

Day Dreams è stato restaurato a partire da un controtipo negativo safety 35mm stampato da elementi di conservazione cechi conservati alla Cinémathèque française e due copie nitrato conservate rispettivamente presso EYE Film Institute e Lobster Films collection. Alcuni frammenti sono stati integrati a partire da un controtipo positivo nitrato proveniente da Blackhawk Films Collection conservato presso Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Le didascalie sono state ricostruite utilizzando il carattere originale dell'epoca, mentre il testo è stato tradotto dai cartelli originali francesi e cechi.

The framing devices in Day Dreams *are the letters which Buster writes to his girl, whom he has left to prove himself worthy of her. He writes that he is "cleaning up in Wall Street". She dreams of an elegant wizard of the tickertape; the reality is a street cleaner. He writes that he is an actor. She imagines a Hamlet Buster; the fact is that he is an extra having terrible trouble with his spear and finally getting thrown out of the theatre. The idea is, generally speaking,*

more attractive than the execution; and the return to the girl and the relationship between them is not managed with Keaton's usual clear grasp of character. The finale, however, is memorable. Running – for some reason – from the police, Buster leaps from the jetty on to a ferryboat – only to find that it is not as he had thought going out, but coming in. He therefore escapes from a window and on to the great paddlewheel, which begins to move round and round. To keep from going under the water, he must keep going round it like a mouse in a treadmill, endlessly.
David Robinson, Keaton*, Martin Secker & Warburg, London 1969*

Day Dreams *was restored from a 35mm safety dupe negative made from Czech material provided by the Cinémathèque française and two nitrate prints from EYE Film Institute and the Lobster Film collection. Some short fragments were added from a safety sound aperture fine grain in the Blackhawk Films Collection preserved at the Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Intertitles were reconstructed according to the original font, based on the translation of original French and Czech cards. Restored by Lobster Films laboratories in 2015.*

THE THREE AGES

USA, 1923
Regia: Buster Keaton, Eddie Cline

▪ T. it.: *Senti, amore mio.* Scen.: Clyde Bruckman, Joseph Mitchell, Jean Havez. F.: William McGann, Elgin Lessley. Int.: Buster Keaton (il giovane), Margaret Leahy (la ragazza), Wallace Beery (il rivale), Joe Roberts (padre della ragazza), Kewpie Morgan (l'imperatore), Lillian Lawrence (madre della ragazza). Prod.: Joseph M. Schenck per Buster Keaton Productions ▪ DCP. D.: 63'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Cohen Film Collection ▪ Restaurato nel 2022 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Cohen Film Collection presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2022 by Cineteca di Bologna in collaboration with Cohen Film Collection at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Il 1922 sarebbe stato ricordato per molte cose. Gli americani avevano assistito alla pubblicazione di *La terra desolata* di T.S. Eliot, dell'*Ulisse* di James Joyce e di *Babbit* di Sinclair Lewis, oltre alla scoperta della tomba di Tutankhamon, alla formazione dell'Unione Sovietica, alla prima trasmissione radiofonica broadcast e alla nascita del "Reader's Digest". Avvenimento forse meno noto, ma di sicura importanza, alla fine del 1922 Buster Keaton ebbe la sua occasione. Finalmente poteva *dirla tutta*, qualunque cosa fosse.

Per il loro primo lungometraggio, i ragazzi del 1025 di Lillian Way scelsero un antico amore: il genere *burlesque*. La loro preda: il colossal storico di D.W. Griffith del 1916, *Intolerance.* Per far capire la povertà della condizione umana, Griffith aveva seguito i pregiudizi in quattro epoche diverse. A Buster ne sarebbero bastate tre. Il suo film, *The Three Ages*, avrebbe guardato alla costanza dell'amore, nell'età della pietra, in epoca romana e in quella moderna.

Film più grandi richiedevano storie più grandi, effetti più grandi, risate più grandi, il che significava una troupe più grande. Quando *The Three Ages* giunse in produzione, lo Studio Keaton aveva ingaggiato tre comici di talento; l'allegro trio era composto dai più grandi *gagmen* che Buster avesse mai avuto: Joseph Mitchell, ex-artista di vaudeville, nuovo del gruppo, Clyde Bruckman e Jean Havez, due pecore che tornavano all'ovile. Con il cameraman Elgin Lessley alla manovella e il tecnico Fred Gabourie in officina, la squadra dei sogni di Buster era ormai al completo. [...] Nel complesso, il film soffre della timidezza della sua struttura, un chiaro caso di nervosismo da 'prima volta'. Le tre epoche sono concepite come i due rulli che sarebbero potuti diventare e, sebbene ci siano alcuni lampi di genio, il film si affida troppo pesantemente a stravaganti anacronismi che con la ripetizione perdono il loro effetto. Tuttavia, come altri film minori di Keaton, *The Three Ages* sa fare il botto. [...]

L'influente critico Robert Sherwood fu generoso di elogi nei confronti Buster nella sua rubrica settimanale su "Life", ringraziandolo per aver distratto il mondo da Mussolini e dalla penuria di banane.
Edward McPherson, *Buster Keaton: Tempest in a Flat Hat*, Faber and Faber, Londra 2004

Per il restauro di *The Three Ages* sono stati analizzati, digitalizzati e comparati cinque elementi provenienti da Cohen Film Collection: tre di questi – due controtipi negativi e un duplicato positivo – provenienti dall'archivio Cohen in Ohio, e i rimanenti due – una copia positiva e un controtipo negativo – depositati da Cohen presso il CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée.

Il restauro si è basato principalmente sul controtipo negativo di seconda generazione (RR3730), integrato per la prima inquadratura dal duplicato positivo (RR3729) e per altre tre inquadrature mancanti, inclusa quella finale, dall'altro controtipo (54416-21).

In tutti gli elementi erano visibili segni stampati di colliquazione e decadimento chimico. I titoli di testa e di coda originali erano assenti da tutti i materiali e sono stati ricostruiti sul modello del film *Our Hospitality*, realizzato da Keaton nello stesso anno per la stessa casa di produzione.

The year 1922 would be remembered for many things. Americans had witnessed the publication of T.S. Eliot's The Waste Land*, James Joyce's* Ulysses*, and Sinclair Lewis'* Babbit*, along with the discovery of the tomb of King Tut, the formation of the Soviet Union, the first*

The Three Ages

network radio broadcast and the birth of the "Reader's Digest". Perhaps less famously, but of certain importance, at the tail end of 1922 Buster Keaton got his chance. He could finally really say it, whatever it was.

For their first feature, the boys at 1025 Lillian Way would turn to that old Keaton favourite, the burlesque. Their prey: D.W. Griffith's colossal 1916 historical spectacle, Intolerance. *To make his point about the poverty of the human condition, Griffith had tracked prejudice through four separate ages. Buster would only need three. His film,* The Three Ages, *would remark upon the constancy of love, as seen in the Stone Age, the Roman Age and the Modern Age.*

Bigger movies required bigger stories, bigger effect, bigger laughs – which meant a bigger crew. By the time The Three Ages *went into development, the Keaton Studio had acquired three gifted comics; the jolly trio were the greatest gagmen Buster would ever have. Joseph Mitchell, an ex-vaudevillian, was new to the bunch, while the other two – Clyde Bruckman and Jean Havez – were sheep returning to the fold. With cameraman Elgin Lessley at the crank, and technician Fred Gabourie in the workshop, Buster's dream team was now in place… Taken as a whole, the film suffers from the timidity of its structure – a clear case of first-time jitters.* The Three Ages *play like the two-reelers they might have become, and while there are some bright flashes, the film relies too heavily on wacky anachronisms that lose punch with repetition. However, like other lesser Keaton films,* The Three Ages *manages to go out with a bang…*

Influential critic Robert Sherwood praised Buster with gusto in his weekly column in "Life", thanking him for distracting the world from Mussolini and banana shortages.
Edward McPherson, Buster Keaton: Tempest in a Flat Hat*, Faber and Faber, London 2004*

For the restoration of The Three Ages, *five elements from the Cohen Film Collection were analysed, digitised and compared: three of them (two dupe negatives and one dupe positive) preserved by Cohen in Ohio and the other two (a positive print and a dupe negative), deposited by Cohen at the CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée.*

The restoration was mainly based on the second-generation dupe negative (RR3730). Additionally, the dupe positive (RR3729) was used to complete the first shot while the dupe negative (54416-21) allowed us to fill three missing shots, namely the very last of the film.

All of the elements analysed for reconstruction showed printed chemical decay and colliquation. None of them presented original opening and closing cards, which were reconstructed based on Keaton's Our Hospitality *made in the same year and by the same production company.*

DIMITRI KIRSANOFF, POETICO E SPERIMENTALE
DIMITRI KIRSANOFF, POETIC AND EXPERIMENTAL

Grazie alle ricerche di Dirk Hoyer della Baltic Film and Media School di Tallinn sappiamo ora che Kirsanoff non era né slavo, né russo bianco. Nacque con il nome di Markus David Kaplan a Tartu (Estonia) nel 1899, in una comunità ebraica lituana. Nel 1919 i bolscevichi gli assassinarono il padre. Emigrato in Francia l'anno dopo, assunse il nome di Dimitri Kirsanoff, in omaggio a un personaggio di *Padri e figli* di Turgenev. Studiò musica con Pablo Casals e suonò il violoncello in varie orchestre di cinema parigini (dove il suo coetaneo e amico Jean Grémillon lo accompagnava al violino).

Kirsanoff trovò presto una musa e una compagna in Geneviève Lebas (1900-1980), piccola bretone dagli occhi azzurri venuta a Parigi con la ferma intenzione di sfondare nel cinema. Seguendo l'esempio di Kirsanoff adottò un nome russo, Nadia Sibirskaïa. Insieme, i due finti russi si lanciarono in una collaborazione destinata a lasciare un segno breve ma indelebile sul cinema indipendente francese.

La sordida trama di *Ménilmontant*, che dura solo trentasette minuti e non contiene didascalie, narra il destino di due sorelle orfane che si trasferiscono a Parigi, dove cadono preda di un uomo: questi abbandona una delle due con un figlio e spinge l'altra alla prostituzione. Girato *en plein air* in quello che era all'epoca un sobborgo disagiato della capitale, il film di Kirsanoff racconta il dramma con tutti gli strumenti dell'avanguardia. (Kirsanoff si avvalse di un cameraman professionista molto anziano e di straordinaria esperienza, ma affermò sempre di aver maneggiato la macchina da presa da solo). Nel febbraio 1926 Jean Tedesco, un critico molto influente, scelse *Ménilmontant* per aprire la seconda stagione del suo cinema di repertorio al Théâtre du Vieux Colombier (furono proiettati due titoli, l'altro era *Il pellegrino* di Chaplin). Il successo fu immediato. *Ménilmontant* fu anche un trionfo personale per Sibirskaïa, la cui straziante interpretazione le valse paragoni con Lillian Gish e Alla Nazimova. Ma Kirsanoff non era tagliato per il successo. I suoi due film seguenti, *Destin* e *Sables*, concessero troppo agli imperativi commerciali e non riuscirono a riprodurre il miracolo di *Ménilmontant*, mentre l'ammaliante cortometraggio *Brumes d'automne* fu travolto dalla carica dei primi film sonori.

Prima mondiale della copia restaurata da Lobster Films, La Cinémathèque française e CNC in collaborazione con BFI.

Lenny Borger

Thanks to research by Dirk Hoyer of the Baltic Film University in Tallinn, we now know that Kirsanoff was neither a Slav nor a White Russian. He was born Markus David Kaplan in a Jewish Lithuanian community in Tartu, Estonia in 1899. In 1919, his father was assassinated by the Bolsheviks. He emigrated to France the following year and adopted the name Dimitri Kirsanoff, in homage to a character in Turgenev's novel Fathers and Sons*. He studied music with Pablo Casals and played cello in several Paris cinema orchestras, where his contemporary and friend Jean Grémillon accompanied him on violin.*

Kirsanoff soon found a muse and friend in Geneviève Lebas (1900-1980), a petite, blue-eyed Breton girl who had come to Paris determined to break into cinema. Following Kirsanoff's example, she took a Russian name: Nadia Sibirskaïa. Together, these two faux Russians started a collaboration that would leave a brief but indelible mark on independent cinema in France.

The sordid story of Ménilmontant*, which is only 40 minutes long and has no intertitles, evokes the fate of two orphan sisters who move to Paris and fall prey to a man who leaves one of them with a child, and drives the other to prostitution. Filmed on location in what was then a deprived district of Paris, Kirsanoff's film tells the story employing all the means of the avant-garde. (Although Kirsanoff was assisted by an elderly and experienced professional cameraman, he always claimed that he had operated the camera himself.) In February 1926, the influential critic Jean Tedesco chose* Ménilmontant *to open the second season of his repertory cinema in Théâtre du Vieux Colombier (two titles were programmed, the other being Chaplin's* The Pilgrim*). It was an instant success.* Ménilmontant *was also a personal triumph for Sibirskaïa, whose harrowing performance generated reviews comparing her to Lillian Gish and Alla Nazimova. But Kirsanoff was not cut out for success. His next two films,* Destin *and* Sables*, setting too much store on commercial imperatives, did not manage to reproduce the magic of* Ménilmontant*, and his captivating short film,* Brumes d'automne*, was overlooked in the rush of the first talking pictures.*

World première of the print restored by Lobster Films, La Cinémathèque française and CNC, in collaboration with BFI.

Lenny Borger

MÉNILMONTANT
Francia, 1926 Regia: Dimitri Kirsanoff

▪ Sog., Scen., M.: Dimitri Kirsanoff. F.: Léonce Crouan, Dimitri Kirsanoff. Int.: Nadia Sibirskaïa (sorella minore), Yolande Beaulieu (sorella maggiore), Guy Belmont (giovanotto), Jean Pasquier (il padre), Maurice Ronsard (l'amante). Prod.: Dimitri Kirsanoff ▪ DCP. D.: 37'. Bn ▪ Da: Lobster Films ▪ Restaurato da Lobster Films, La Cinémathèque française e CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée in collaborazione con BFI – National

Ménilmontant

Archive / *Restored by Lobster Films, La Cinémathèque française and CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, in collaboration with BFI – National Archive* ▪ Restaurato nel 2022 da Lobster Films e Cinémathèque française, con il supporto di CNC – Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, a partire da un nitrato originale imbibito conservato presso BFI National Archive e un duplicato negativo con sottotitoli in francese conservato presso La Cinemathèque française. Un'inquadratura aggiuntiva deriva da un frammento nitrato conservato presso La Cinemathèque française. Imbibizioni, viraggi e cartelli provengono dai materiali originali / *Restored in 2022 by Lobster Films and Cinémathèque française, with the support of CNC – Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, from an original nitrate tinted print preserved at BFI National Archive and a dupe negative with French titles preserved at La Cinemathèque française. One additional shot derives from a nitrate fragment preserved at La Cinémathèque française. Tinting, toning and original title cards come from the source material*

BRUMES D'AUTOMNE

Francia, 1929 Regia: Dimitri Kirsanoff

▪ Scen.: Dimitri Kirsanoff. F.: Jean de Miéville, Dimitri Kirsanoff. Mus.: Paul Devred. Int.: Nadia Sibirskaïa. Prod.: Mentor Film ▪ DCP. D.: 12'. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Lobster Films ▪ Restaurato nel 2022 da Lobster Films e Cinémathèque française, con il supporto di CNC – Centre National du Cinéma et de l'Image Animée presso i laboratori Lobster Films (immagine) e L.E. Diapason (suono). Il restauro si basa sul negativo camera originale incompleto e un controtipo positivo combinato conservato presso La Cinemathèque française / *Restored in 2022 by Lobster Films and La Cinémathèque française, with the support of the CNC – Centre National du Cinéma et de l'Image Animée at Lobster Films (image) and L.E. Diapason (sound) laboratories. The restoration is based on the incomplete original camera negative and a combined fine grain preserved at La Cinemathèque française*

MORTI DI FAME, MORTI D'AMORE
DEATH BY STARVATION, DEATH FOR LOVE

La fame si può tenere a bada anche a piccoli bocconi. Compresa la fame d'amore. E quella d'amore per un cinema lontano. Pertanto anche quest'anno, per proporvi in anteprima alcuni dei più recenti restauri di film muti realizzati dalla Cineteca di Bologna, non abbiamo esitato a inserire qualche titolo che è giunto a noi solo in forma sbrindellata.

Sappiamo ad esempio dalle testimonianze scritte che *Silenzio eroico* appartiene a quel genere ancora in gran misura da esplorare che è il western muto italiano, e che nello specifico il losco sorvegliante di una miniera è pronto a qualsiasi nefandezza pur di far sua la figlia dello sceriffo. Ma quel che ci resta è Maria Jacobini vestita da cowboy che si aggrappa ai dirupi, dorme nella grotta dei banditi e quando occorre spara.

Dell'*Olocausto* abbiamo invece un bel frammentone sostanzialmente integro, relativo all'ultima parte del film: tanto basta per appassionarci alle vicende di una Pina Menichelli in formato *femme fatale* presa a mazzate dalla vita. Si atteggia a gran dama, ma nell'ambiente della mala la conoscono col nomignolo di 'Treccia d'oro'. Fa perdere la testa a un nobiluomo che, in quanto a nobiltà d'animo, sta a zero. Non le resta che ritagliarsi un posto onorevole nella sfilza delle tragiche eroine morte per mano dell'amato. La censura non gradì.

Anche il protagonista di *Sangue corso* fa una pessima fine (al rogo!) per colpa dell'amore. Ma lui se l'è proprio andata a cercare, denunciando il capo dei ribelli in cambio di un premio in denaro che l'avrebbe aiutato a maritarsi. Morale della favola: non si scherza con l'amore, coi soldi e con la rivoluzione. E soprattutto non si scherza con i corsi.

Ma siamo alla ricerca di un destino ancor più nefasto? Ce lo serve *Raffaello e la Fornarina*. Da buon artista degno di questo nome, Raffaello fa strage di cuori. Cade vittima del suo fascino la nipote di un cardinale. A quei tempi, di amore non corrisposto ci si ammalava male: la donna ignorata avvizzisce e muore. Non che se ne possa fare una colpa al celebre pittore, che ci delizia en passant con la *Madonna di Foligno* e la *Trasfigurazione*. Si muore senza cattiveria altrui, semplicemente per la sfortuna di non essere prescelte. Il mondo sa essere davvero crudele.

O sa essere squisito, come una fetta di salame quando lo stomaco brontola con prepotenza. Con *Kri Kri e il salame*, finalmente, la fame non ha nulla di metaforico. Il nostro eroe male in arnese, spinto dal bisogno, non esita a diventare ladro di insaccati e ladro di biciclette. Ma la fortuna stavolta arride agli affamati.

Andrea Meneghelli

Raffaello e la Fornarina

You can keep hunger at bay by eating small morsels. This is also true of a hunger for love. And of a love for a distant cinema. Therefore, as we offer once again a preview of some of the recent restorations of silent cinema carried out by Cineteca di Bologna, we include titles that survive only as incomplete fragments.

Written testimonies inform us that Silenzio eroico *belongs to the still largely unexplored genre of the Italian silent western and that it deals with a shady mine foreman who is ready to perform any dastardly deed to make the sheriff's daughter his own. But what remains is Maria Jacobini in a cowboy costume hanging from a precipice, sleeping in bandits' caves and, when necessary, shooting.*

On the other hand, we still have a sizeable and mostly intact chunk from the final part of Olocausto; *more than enough to get into a drama in which* femme fatale *Pina Menichelli is subjected to life's brutalities. She acts like a great lady, but the criminal underworld knows her by the nickname 'Golden Tresses'. She drives a nobleman – who is anything but noble underneath – to lose his head. And so ultimately she takes her place in the parade of tragic heroines who died at their lover's hands. The censor was not amused.*

The protagonist of Sangue corso *also meets a bad end (at the stake!) thanks to love. But he really deserves it, having denounced the head of the rebels in exchange for a reward that would have allowed him to get married. The moral of the story? Don't mess with love, money or revolution. And above all, don't mess with Corsicans.*

Do you want an even more ill-fated destiny? Then look no further than Raffaello e la Fornarina. *Like all good artists, Raphael is a real heartbreaker. A cardinal's niece falls victim to his charms. In those days, unrequited love was a serious malady: a woman spurned would soon wither and die. Not that you can blame the celebrated painter, who meanwhile basked in the joys of painting* Madonna of Foligno *and* Transfiguration. *Death is nobody's fault, but simply the result of the misfortune of not being chosen. The world can really be cruel.*

Or it can be delightful – like a slice of salami when one's stomach is insistently grumbling. With Kri Kri e il salame *hunger finally ceases to be merely metaphorical. Driven by necessity, our run down hero does not shy from becoming a sausage thief, or a bicycle thief. But for once fortune smiles on the hungry.*

Andrea Meneghelli

SANGUE CORSO

Italia, 1911

▪ Prod.: Cines ▪ DCP. D.: 10'. Col. (da un nitrato imbibito / *from a tinted nitrate print*). Didascalie francesi con sottotitoli inglesi / *French intertitles with English subtitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna

L'olocausto

▪ Restaurato nel 2020 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva nitrato 35mm largamente incompleta (168 metri rispetto ai 253 del film originale) / *Restored in 2020 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from an incomplete 35mm nitrate positive print (168 of the original 253 metres remain)*

RAFFAELLO E LA FORNARINA

Italia, 1911 Regia: Mario Caserini

▪ Prod.: Cines ▪ DCP. D.: 17'. Col. (da un nitrato imbibito / *from a tinted nitrate print*). Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / *Italian intertitles with English subtitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna ▪ Restaurato nel 2020 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva nitrato 35mm appartenente alla collezione Rodrigo Levoni depositata presso Cineteca di Bologna / *Restored in 2020 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a 35mm nitrate positive print held in Rodrigo Levoni collection deposited at Cineteca di Bologna*

SILENZIO EROICO

Italia, 1913

▪ Int.: Maria Jacobini (Maria), Fernando Fiori (Ramirez), Totò Majorana Alvaro). Prod.: Savoia Film ▪ DCP. D.: 5'. Col. (da un nitrato imbibito e virato / *from a tinted and toned nitrate*). Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / *Italian intertitles with English subtitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna ▪ Restaurato nel 2020 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva nitrato 35mm largamente incompleta (72 metri rispetto ai 700 circa del film originale) / *Restored in 2020 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a 35mm nitrate positive print, significantly incomplete (72 of the original 700 metres remain)*

L'OLOCAUSTO

Italia, 1918 Regia: Gero Zambuto

▪ Supervisione: Giovanni Pastrone. F.: Segundo de Chomón. Int.: Pina Menichelli (Giulia d'Aubriche 'Treccia d'oro'), Vittorio Rossi-Pianelli (Giorgio Chenal), Gabriel Moreau (il conte d'Osvalle), Brunella Brunelli. Prod.: Itala Film. ▪ DCP. D.: 15'. Col. (da un nitrato imbibito / *from a tinted nitrate print*). Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna e Lobster Films ▪ Restaurato nel 2021 da Cineteca di Bologna e Lobster Films presso i laboratori Lobster Films (scansione 2K) e L'Immagine Ritrovata (restauro digitale) a partire da una copia positiva nitrato 35mm largamente incompleta conservata da Lobster Films / *Restored in 2021 by Cineteca di Bologna and Lobster Films at the Lobster Films (2K scan) and L'Immagine Ritrovata (digital restoration) laboratories from a significantly incomplete 35mm nitrate positive print preserved at Lobster Films*

KRI KRI E IL SALAME

Italia, 1913

▪ Int.: Raymond Frau (Kri Kri). Prod.: Cines ▪ DCP. D.: 5'. Col. (da un nitrato imbibito / *from a tinted nitrate print*). Didascalie olandesi con sottotitoli inglesi / *Dutch intertitles with English subtitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna e EYE Filmmuseum ▪ Restaurato nel 2020 da Cineteca di Bologna con il contributo di Ministero della Cultura presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia positiva nitrato 35mm conservata da EYE Filmmuseum / *Restored by Cineteca di Bologna with the support of Ministero della Cultura, from a 35mm nitrate positive print preserved by EYE Filmmuseum.*

MODA PARIGINA 2
FASHION FROM PARIS 2

Nel maggio 2019 EYE Filmmuseum ha ricevuto una donazione di nitrati composta da circa trecento scatole di pellicole. Tutte le bobine sono state identificate e registrate nei mesi successivi. La collezione conteneva lungometraggi ma anche materiali non-fiction più brevi. Tra le scoperte più spettacolari c'erano quattro bobine di media lunghezza su temi inerenti alla moda, in uno strabiliante Pathécolor.

I filmati danno l'impressione di essere stati montati alla rinfusa e abbracciano oltre un decennio di stili, ma chiaramente l'elemento unificante di queste raccolte è la sontuosa gamma cromatica. All'edizione 2021 del Cinema Ritrovato, EYE ha presentato *Parijsche Mode No. 25 / Parisian Fashion Nr. 25*, e quest'anno è la volta di un'altra bobina, che nel nostro database porta il prosaico titolo di *Mode uit Parijs 2 / Fashion from Paris 2*.

Nella bobina figurano modelli di Maison Melnotte-Simonin, Maison Claire, Maison Francis, Maison Beer e Maison Félicie Chrétien. La copia nitrato è stata sottoposta a scansione sotto liquido mediante scanner Oxberry e successivamente a grading digitale, entrambi eseguiti presso Haghefilm-Digitaal.

Ammirate le ultime mode parigine e ricordate che abbiamo in serbo altro materiale!

Elif Rongen-Kaynakçi

Mode uit Parijs 2

In May 2019, EYE Filmmuseum received a nitrate donation of around 300 film cans. All the reels were identified and registered in the following months. As well as feature films, the collection also contained short non-fiction material. Among the most spectacular discoveries were four mid-length reels of fashion subjects, in breathtaking Pathécolor.

The items appeared to be haphazardly edited together and they span more than a decade of fashions, but clearly what holds these collector's compilations together is the lavish colour palette. At Il Cinema Ritrovato 2021 EYE presented Parijsche Mode No.25 / Parisian Fashion Nr. 25, *and this year it is another reel that we unpoetically call* Mode uit Parijs 2 / Fashion from Paris 2 *in our database.*

This reel shows designs by Maison Melnotte-Simonin, Maison Claire, Maison Francis, Maison Beer and Maison Félicie Chrétien. The nitrate print was scanned on the Oxberry wetgate scanner, followed by digital grading, both carried out at Haghefilm-Digitaal.

Enjoy the latest fashions from Paris, and remember there is still more material to come!

Elif Rongen-Kaynakçi

MODE UIT PARIJS 2

Francia, 1911-1925

▪ DCP. D.: 13'. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ▪ Da: EYE Filmmuseum ▪ Restaurato nel 2022 da EYE Filmmuseum presso il laboratorio Haghefilm Digitaal, a partire da una copia in nitrato conservata presso EYE Filmmuseum / *Restored in 2022 by EYE Filmmuseum at Haghefilm Digitaal laboratory, from a nitrate print preserved at EYE Filmmuseum*

LE VOYAGE DANS LA LUNE
Francia, 1902 Regia: Georges Méliès

Vedi p. / *See p.* 30

LA FLEUR DE MORT
Francia, 1910 Regia: Georges Hatot, Victorin-Hippolyte Jasset

Vedi p. / *See p.* 69

LA DANSEUSE DE SIVA
Francia, 1911 Regia: Albert Capellani

Vedi p. / *See p.* 71

LES MISÉRABLES
1ère epoque: Jean Valjean
2ème epoque: Fantine
3ème epoque: Cosette
4ème epoque: Cosette et Marius
Francia, 1912 Regia: Albert Capellani

▪ Sog.: dal romanzo omonimo (1862) di Victor Hugo. Scen.: Paul Capellani. F.: Karémine Mérobian, Louis Forestier. Scgf.: Henri Ménessier, Pierre Trimbach. Int.: Henry Krauss (Jean Valjean), Maria Fromet (Cosette), Henri Étiévant (l'ispettore Javert), Gabriel de Gravonne (Marius Pontmercy), Marie Ventura (Fantine), Auguste Mévisto (Thénardier), Léon Bernard (monsignor Myriel), Mistinguett (Éponine). Prod.: Société cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres ▪ DCP. D.: *Jean Valjean* (39'), *Fantine* (39'), *Cosette* (36'), *Cosette et Marius* (54'). Imbibito e virato / *Tinted and toned*. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ▪ Restaurato in 4K da Fondation Jérôme Seydoux-Pathé con il sostegno di CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée presso il laboratorio L'Image Retrouvée, a partire da una copia originale nitrato con viraggi e imbibizioni conservata nelle sue collezioni / *Restored in 4K by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé with the support of CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, at L'Image Retrouvée laboratory, from an original tinted and toned nitrate print preserved in its collections*

Adattamento in quattro episodi del romanzo più celebre di Victor Hugo, *Les Misérables* (1912) di Albert Capellani è un'opera eccezionale. Apparso nel 1862 e successivamente pubblicato a puntate su un quotidiano, il romanzo di Hugo, che è anche un'appassionata denuncia sociale, godette di un successo senza precedenti e fu molto popolare presso la classe operaia. Il vasto affresco storico e sociale offre una rappresentazione molto precisa della vita in Francia all'inizio dell'Ottocento. Attraverso il destino del galeotto Jean Valjean, Hugo analizza la natura umana e denuncia la condizione dei più poveri. L'interesse politico e popolare del testo portò a numerosi adattamenti. Già nel 1905 Capellani si ispirò a un episodio dei *Misérables* con la realizzazione di *Le Chemineau*. Quello stesso anno negli Stati Uniti Alice Guy girò *On the Barricade*. *Les Misérables* del 1912 è il primo adattamento del romanzo in forma lunga (3445 metri, corrispondenti a 2 ore e 40 minuti di film) e apre la strada alle versioni future (Henri Fescourt, 1925; Raymond Bernard 1934; Jean-Paul Le Chanois, 1958, etc).

Dando un'impronta naturalista alle produzioni della Société cinématographique des auteurs et gens de lettres (SCAGL), dove è direttore artistico, Capellani ricorre soprattutto ad ambientazioni dal vero, utilizzando il teatro di posa di Vincennes solo per le ricostruzioni importanti. Le vie selciate di Parigi e l'ambientazione rurale della periferia donano al film un effetto intensamente realistico. Per avvicinarsi il più possibile alla realtà, nella costruzione delle scenografie nel teatro di posa Henri Ménessier si basò sulle ricerche documentarie del giovane Pierre Trimbach, allora aiuto operatore alla Pathé. Anche i costumi e i trucchi evidenziano l'accuratezza della ricostruzione.

Questa importante produzione della SCAGL riunisce grandi star del teatro, in particolare Henry Krauss nel ruolo di Jean Valjean, ma anche Mistinguett (Éponine), che qui interpreta un ruolo molto distante da quelli per cui era nota. Alla naturalezza della loro recitazione, molto moderna, si accompagna la presenza di comparse e di attori non professionisti, soprattutto nelle scene di folla: straordinaria in questo senso la scena delle barricate, con le oltre novanta comparse che interpretano i soldati.

Il film esce in quattro parti nel novembre 1912, in misura di un episodio alla settimana, ciascuno dedicato a un personaggio (*Jean Valjean*, *Fantine*, *Cosette* e infine *Cosette et Marius*). Molte prime pagine della stampa specializzata pongono in evidenza gli attori e lo stesso Victor Hugo, il cui ritratto figura su molti manifesti del film. Lo scrittore è all'epoca, insieme a Louis Pasteur, il francese più 'popolare'. Pathé da parte sua dispiega una notevole campagna pubblicitaria, pubblicando un libretto abbondantemente illustrato nonché la lista degli interpreti. Il primo numero del "Pathé-Journal" è d'altronde interamente dedicato al film. Negli Stati Uniti, dove *Les Misérables* è distribuito da Eclectic, marchio americano di Pathé, le recensioni sono altrettanto entusiastiche. È soprattutto grazie al successo di questo film che Capellani potrà affermarsi nell'industria cinematografica americana un anno dopo, lasciando la Francia in guerra per proseguire la propria carriera dall'altra parte dell'Atlantico.

Manon Billaut

Albert Capellani's four-part adaptation of Victor Hugo's most famous novel, Les Misérables*, is an exceptional work. Published in 1862, then serialised in the press, the novel – which was also a polemical social critique – enjoyed unprecedented popular success and was warmly received among working class.*

Les Misérables

This immense social and historical fresco paints a very precise picture of life in France at the start of the 19th century. Through the prism of convict Jean Valjean, Hugo analyses human nature and denounces the conditions of the poorest people. The political and popular interest around this text gave rise to many adaptations. In 1905, Capellani focused on a single episode when he made Le Chemineau. *That same year, Alice Guy directed* On the Barricade *in the US. The 1912 version of* Les Misérables *is the first long-format adaptation (3,445 metres, which is 2 hours and 40 minutes of film), opening the way for future adaptations (Henri Fescourt, 1925; Raymond Bernard 1934; Jean-Paul Le Chanois, 1958, etc).*

Giving a naturalistic effect to the productions of Société cinématographique des auteurs et gens de lettres (SCAGL), which he led as artistic director since its inception, Capellani uses mostly natural décor, employing the Vincennes studio for major reconstructions only. The cobblestone streets of Paris and the rural surroundings of the city suburbs give the film an intensely authentic feel. The construction of the studio sets by Henri Ménessier was based on documentary research by Pierre Trimbach, then an assistant camera operator at Pathé, in order to achieve the most realistic effect. The costumes and makeup also show the care that was taken in the reconstruction.

This major SCAGL production brought together the big stars of the theatrical scene, notably Henry Krauss in the role of Jean Valjean, together with Mistinguett (Éponine) in a departure from her usual roles. The naturalness of their modern acting was enhanced by the presence of extras and non-professional actors assembled for the crowd scenes. The scene of the barricades with over 90 extras cast as soldiers was a striking case in point.

*The film was released in four parts in November 1912, at a rate of one episode per week, each devoted to one character (*Jean Valjean, Fantine, Cosette *and finally,* Cosette et Marius*). Several front pages in the specialist press heaped high praise on the actors or on Victor Hugo himself, whose face appeared on many of the film posters. At*

that time, the author and Louis Pasteur were the most popular men in France. Pathé rolled out a major publicity campaign, publishing a lavishly illustrated promotional booklet along with the full cast list. Moreover, the first ever edition of "Pathé-Journal" was devoted entirely to the film. In the US, where the film was distributed by Eclectic (an American Pathé brand), the critical acclaim was also rapturous. It was thanks to the success of this film that Capellani would carve out a role for himself in the American film industry a year later, when he left war-torn France to pursue his career on the other side of the Atlantic.

Manon Billaut

On the Trail of the Tigress

ON THE TRAIL OF THE TIGRESS

USA, 1916
Regia: Paul Bourgeois [Paul Sablon]

▪ Scen.: Olga Printzlau. Int.: Paul Bourgeois, Betty Schade, Rosita Marstini, J.J. Bryson. Prod.: Bison Motion Pictures ▪ DCP. D.: 26'. Col. (da un nitrato imbibito / *from a tinted nitrate print*). Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ▪ Da: Cinémathèque Royale de Belgique ▪ Restaurato nel 2021 da Cinémathèque Royale de Belgique, da una copia in nitrato conservata presso Belfilm vzw / *Restored in 2021 by Cinémathèque Royale de Belgique, from a nitrate print preserved at Belfilm vzw*

On the Trail of the Tigress è un muto americano con un tocco belga. La sceneggiatura fu scritta da Olga Printzlau, che lavorò anche con Cecil B. DeMille e Clarence Brown, ma sia la regia che il ruolo del protagonista erano nelle mani di Paul Bourgeois (1888-1940). Dietro le quinte Bourgeois fece anche da addestratore dei grandi felini. Era nato a Bruxelles nel 1888 con il nome di Paul Sablon, che cambiò in Paul Bourgeois dopo l'arrivo negli Stati Uniti nel 1912.

Qualche anno prima Sablon/Bourgeois si era lanciato nell'industria cinematografica dei Paesi Bassi. Aveva lavorato per Alfred Machin e la Pathé come cameraman e attore, interpretando un giovane marinaio vittima di un'imboscata su una nave in fiamme in *L'Or qui brûle* di Machin. Grazie alla sua temerarietà e alla sua dimestichezza con gli animali selvaggi, Sablon divenne il cameraman abituale per la tigre di Machin, Mimir. Concluso il lavoro con Machin andò a Parigi e ad Amburgo e viaggiò per un po' con il circo Hagenbeck perfezionando la sua tecnica di domatore.

Negli Stati Uniti Bourgeois creò serragli a Detroit, Newark, Inglewood e Fort Lee. Rimase attivo come addestratore di animali per varie case di produzione americane. Alice Guy, produttrice e sceneggiatrice di *Beasts of the Jungle* (1913), conservava di lui un bel ricordo: "A volte lo studio sembrava un serraglio, perché gli animali selvaggi ci fornivano del materiale eccellente. Un giorno l'addestratore Bourgeois mi portò una magnifica tigre di tre quintali. Mi assicurò che era la dolcezza incarnata e mi pregò di accarezzarla attraverso le sbarre della gabbia, per far coraggio agli attori.

Ammetto che provai una certa esitazione, ma un regista non può essere un coniglio; lo feci, e Princess accolse molto bene il mio gesto, facendo le fusa e strofinandosi contro le sbarre come un gattone".

Leen Engelen

On the Trail of the Tigress *is a silent American drama with a Belgian twist. The script was written by Olga Printzlau who also worked for Cecil B. DeMille and Clarence Brown, but the direction and the role of the hero were both in the hands of Paul Bourgeois (1888-1940). Bourgeois was also the big cat trainer behind the scenes. He was born in Brussels in 1888 under the name of Paul Sablon, but after his arrival in the US in 1912 he took on the name of Paul Bourgeois.*

A few years earlier Sablon/Bourgeois had launched himself into the film industry in the Netherlands He worked for Alfred Machin and Pathé as both

cameraman and actor, appearing In Machin's L'Or qui brûle *as a young sailor who is ambushed in a burning ship. Because of his fearlessness and savoirfaire with wild animals, Sablon became the regular cameraman for Machin's tiger Mimir. Once his work with Machin finished, he went to Paris and Hamburg and travelled for a while with the Circus Hagenbeck to improve his animal-taming technique.*

In the US, Bourgeois opened his own menageries in Detroit, Newark, Inglewood and Fort Lee. He remained active as animal trainer for various American film producers. Alice Guy,

producer and scriptwriter of Beasts of the Jungle *(1913) had fond memories of him: "Sometimes the studio resembled a menagerie, as wild animals furnished us with excellent material. The trainer Bourgeois brought me, one day, a magnificent tigress weighing 600 pounds.*

He assured me she was gentleness itself and begged me to caress her through the bars of her cage, to encourage the actors. I admit that I felt a certain hesitancy, but a director must not be a wet hen; I

did the thing, and Princess received my advances very nicely, purring under the caress and rubbing against the bars like a great cat."

Leen Engelen

BLIND HUSBANDS

USA, 1919 Regia: Erich von Stroheim

▪ T. it.: *Mariti ciechi*, *La legge della montagna*. Sog.: dal dramma *The Pinnacle* di Erich von Stroheim. Scen.: Erich von Stroheim. F.: Ben F. Reynolds. M.: Frank Lawrence, Eleanor Fried. Int.: Sam De Grasse (dottor Armstrong), Francelia Billington (Margaret Armstrong), Erich von Stroheim (tenente Eric Von Steuben), Gibson Gowland (Sepp), Fay Holderness (la cameriera), Valerie Germonprez (la sposa in luna di miele), Jack Perrin (lo sposo in luna di miele). Prod.: Carl Laemmle per Universal Film Manufacturing ▪ DCP. D.: 100'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Österreichische Filmmuseum ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da Österreichische Filmmuseum in collaborazione con ZDF/ARTE e con il supporto di ARRI Media presso i laboratori ARRI Media e Listo Media, a partire da una copia nitrato 35mm e da un duplicato negativo 35mm acetato conservati presso Österreichische Filmmuseum e MoMA – The Museum of Modern Art / *Restored in 4K in 2021 by Österreichische Filmmuseum in collaboration with ZDF/ARTE with support by ARRI Media at ARRI Media and Listo Media laboratories, from a 35mm nitrate print and a 35mm acetate duplicate negative preserved at Österreichische Filmmuseum and MoMA – The Museum of Modern Art*

Blind Husbands, primo film diretto da Erich von Stroheim per la Universal, è anche l'unico che 'Mr. Von' riuscì a terminare senza interruzioni da parte dei produttori e dello studio. Ambientato sulle Alpi tirolesi, contrappone l'erotismo del Vecchio Mondo al distaccato razionalismo del matrimonio americano contemporaneo. Il film consacra Erich von Stroheim quale maestro della narrazione per immagini: il rapporto tra la coppia sposata e 'l'altro uomo' (Erich von Stroheim nel suo ruolo distintivo, quello dell'ufficiale aristocratico) si snoda quasi interamente attraverso primi piani allusivi e montaggi di sguardi.

Il restauro di *Blind Husbands* ci avvicina molto di più alla versione originale del 1919. Tutte le versioni precedentemente note discendono da una riedizione accorciata prodotta nel 1924 e conservata presso il MoMA di New York. Tuttavia, una copia di distribuzione originale nitrato riscoperta dall'Österreichisches Filmmuseum di Vienna ha permesso – insieme alla copia del MoMA, alla sceneggiatura originale e al copione di edizione trovati negli archivi degli Universal Studios – un'accurata ricostruzione della straordinaria visione di Stroheim, restituendo circa sette minuti alla lunghezza del film.

Per il restauro, elementi originali del film provenienti dall'Österreichisches Filmmuseum e dal MoMA sono stati digitalizzati in 4K da ARRI Media di Monaco di Baviera e Listo Media di Vienna. Dopo aver confermato l'ordine e la lunghezza delle inquadrature sulla base dei documenti di produzione conservati alla Universal, si è proceduto a ricreare digitalmente e a inserire due brevi didascalie che non si erano conservate nella versione del MoMA. Il copione di edizione indica che i colori (ottenuti con viraggi e imbibizioni) svolgevano un ruolo cruciale nella narrazione e nel ritmo del film. Dato che i colori originali non si sono conservati né nella versione austriaca, né in quella americana, si è provveduto a ricostruirli digitalmente sulla base della documentazione disponibile e delle ricerche dei nostri colleghi del MoMA su *Foolish Wives* dello stesso Stroheim e sugli schemi cromatici di altre produzioni Universal dello stesso periodo.

Janneke van Dalen,
Michel Loebenstein

Blind Husbands, *Erich von Stroheim's directorial debut for Universal, remains the only film 'Mr Von' was able to complete without interruptions by his producers and studio. Set in the Tyrolean Alps, it pits old-world eroticism against the detached rationalism of contemporary American marriage. The film firmly establishes Erich von Stroheim's mastery of visual storytelling: the drama between the married couple and 'the other man' (Erich von Stroheim in his signature role as an aristocrat and military officer) plays out almost entirely through suggestive closeups and a montage of gazes.*

This restoration of Blind Husbands *brings us closer to the original 1919 version than before. All previously known versions of the film descend from an abbreviated re-release of the film produced in 1924 and preserved by MoMA, New York. However, the discovery by the Österreichisches Filmmuseum in Vienna of an original nitrate release print – together with the MoMA print and*

Blind Husbands

the original screenplay and continuity script found in the archives of Universal Studios – has permitted a careful reconstruction of Stroheim's singular vision, restoring some seven minutes to the film's length.

For the restoration, original film elements from the Austrian Film Museum and MoMA were digitised in 4K by ARRI Munich and Listo Media in Vienna. After confirming the sequence and length of shots based on the production documents preserved by Universal, two short intertitles not preserved in the MoMA version were digitally recreated and inserted. The continuity script suggests that colours (achieved through tinting and toning) played a crucial role in the film's narrative and pacing. Since the original colours are not preserved in either the Austrian or American versions, they were digitally reconstructed, based on the available documentation and research by our colleagues at MoMA into Stroheim's Foolish Wives *and the colour schemes of other Universal productions from the same period.*

Janneke van Dalen, Michel Loebenstein

I FIGLI DI SANSONIA

Italia 1920 Regia: Filippo Costamagna

▪ Sog.: Giovanni Bertinetti. F.: Felice Vitè. Int.: Luciano Albertini (Sansonia), Linda Albertini (Sansonette), Aldo Mezzanotte (Patata), Arnold, Vanada. Prod.: Albertini-film ▪ DCP. D.: 56'. Col. (da un nitrato imbibito / *from a tinted nitrate print*). Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / *Italian intertitles with English subtitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna ▪ Restaurato nel 2020 da Cineteca di Bologna con il contributo di Ministero della Cultura presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia positiva nitrato 35mm largamente incompleta (1006 metri rispetto ai 1627 del film completo) / *Restored in 2020 by Cineteca di Bologna with the support of Ministero della Cultura at L'Immagine Ritrovata laboratory, from an incomplete 35mm nitrate positive print (1,006 of the original 1,627 metres remain)*

Nel 1920 il Sansone di Luciano Albertini (qui nella variante Sansonia), col suo bagaglio di forza e acrobazia circensi, è già un marchio di fabbrica consolidato. Il pubblico sa perfettamente quello che otterrà prima ancora di varcare la soglia della sala cinematografica: azione a perdifiato. Le trame che si possono costruire attorno a questo sacro principio sono semplici corollari. La copia dei *Figli di Sansonia* che è arrivata fino a noi è priva dell'inizio e del finale. Non ci è esattamente chiaro il motivo che spinge un duo di patentati malfattori col gusto del sadico (Niska e Markus) a tormentare con tanta pervicacia il nostro eroe e i suoi cari. Ma è del tutto superfluo. Quel che davvero importa sta altrove: scalare ciminiere per l'ebrezza di rimanere sospesi nel vuoto con la Mole Antonelliana laggiù in fondo; brevettare marchingegni inutilmente sofisticati per spingere i cani feroci a sbranare i bambini; usare una locomotiva per andare a pesca dei malcapitati nemici... L'imperativo è accelerare, condensare, rilanciare senza sosta una formula vincente. Se qualcuno fosse interessato a elaborare sceneggiature meglio articolate, nei *Figli di Sansonia* potrebbe trovare abbastanza materiale per confezionare tre lungometraggi. Ma sarebbe come accanirsi sul superfluo. Sansone e i suoi accompagnatori (buoni o cattivi che siano) sono le pedine consapevoli di un gioco che potrebbe protrarsi all'infinito (finché regge il pubblico, perlomeno). Stavolta, per buona parte del film, l'alter ego di Albertini lascia il testimone a moglie e figli: è dovuto andare sulle Ande a girare un film che lo vedrà scalare picchi impervi per salvare fanciulle indifese. Ormai, è una creatura del cinema al quadrato.

Andrea Meneghelli

By 1920, Luciano Albertini's Sansone (presented here as Sansonia) and his feats of strength and circus acrobatics were already an established factory brand. The public knew exactly what they were getting when they entered the cinema: breathless action. The plots that constructed around this basic principle were always of secondary importance. The copy of Figli di Sansonia *that has sur-*

I figli di Sansonia

vived is missing its beginning and end. It is not entirely clear what leads one of the two sadistic evildoers (Niska and Markus) to torment our hero and his loved ones so stubbornly, but it is also largely irrelevant. All that matters can be found elsewhere: climbing a chimney stack to convey the thrill of being suspended in the void with the Mole Antonelliana in the background; inventing pointlessly complicated devices to induce vicious dogs to attack children; using a train to hunt down unfortunate enemies… The important thing is to relaunch, encapsulate and intensify a winning formula without pause for thought. If anyone was interested in developing more complex screenplays, then they could find enough material in Figli di Sansonia *for three features. But it would be a pointless exercise. Sansone and his companions (both good and bad) are knowing pawns in a game that could last for ever (or at least as long as the public is willing). This time, for a good part of the film, Albertini's alter ego leaves his wife and children to bear witness, while he travels to the Andes to shoot a film in which he scales arduous mountains to save defenceless young girls. By this stage, he is already a fully rounded creature of the cinema.*

Andrea Meneghelli

CRAZY TO MARRY

USA, 1921 Regia: James Cruze

▪ T. alt.: *Three Miles Out*. Sog.: Frank Condon. Scen.: Walter Woods. F.: Karl Brown. Int.: Roscoe 'Fatty' Arbuckle (dottor Hobart Hupp), Lila Lee (Annabelle Landis), Laura Anson (Estrella De Morgan), Edwin Stevens (Henry De Morgan), Lillian Leighton (Sarah De Morgan). Prod.: Famous Players-Lasky Corporation ▪ DCP. D.: 50'.
Didascalie russe con sottotitoli inglesi / *Russian intertitles with English subtitles* ▪ Da: Cinémathèque Royale de Belgique ▪ Digitalizzato nel 2022 da Cinémathèque Royale de Belgique a

partire da un internegativo conservato nelle sue collezioni / *Digitised in 2022 by Cinémathèque Royale de Belgique from an internegative print preserved in its collections*

Crazy to Marry

Il 28 agosto 1921 esce *Crazy to Marry*, l'ultimo film di Roscoe 'Fatty' Arbuckle, all'epoca l'attore più pagato di Hollywood. La pellicola sparisce rapidamente dagli schermi quando, dopo la morte dell'attrice Virginia Rappe, le associazioni di pubblica morale, già accanite contro Hollywood, e i giornali di Hearst montano uno scandalo. Arbuckle viene arrestato l'11 settembre con l'accusa di stupro e omicidio. È la fine della carriera di Roscoe Arbuckle e l'inizio della Motion Picture Producers and Distributors Association, alla cui guida è chiamato Will H. Hays. Il suo primo atto da presidente della neonata associazione è l'immediata cancellazione di tutte le proiezioni e le prenotazioni dei film di Arbuckle, per un totale di quasi diecimila contratti.

Dopo tre processi, il 12 aprile 1922 Arbuckle non solo viene prosciolto, ma riceve le scuse formali della giuria: "L'assoluzione non è sufficiente per Roscoe Arbuckle. Riteniamo che sia stato vittima di una grave ingiustizia […] Non c'era la minima prova che potesse connetterlo in alcun modo all'esecuzione di un crimine. […] Gli auguriamo la miglior fortuna e speriamo che il popolo americano vorrà accogliere il giudizio di quattordici uomini e donne che hanno riconosciuto Roscoe Arbuckle completamente innocente e lo hanno sollevato da tutte le accuse". Sei giorni dopo, Hays diffida formalmente Roscoe Arbuckle dal lavorare ancora nel cinema americano. La diffida viene poi ritirata, ma l'ex divo comico rimane oggetto di un totale ostracismo, ormai una non-persona.

L'unica copia a oggi conosciuta di *Crazy to Marry*, mancante di due rulli su sei, è sopravvissuta negli archivi della Russia sovietica, dove il film, a partire dal 1925, venne più volte distribuito nelle sale. Grazie agli ottimi rapporti tra il Gosfil'mofond e Jacques Ledoux (1921-1988), direttore della Cinémathèque Royale de Belgique, durante la Guerra fredda molte copie nitrato di film non sovietici raggiunsero Bruxelles da Belye Stolby. Tra di esse è stata ritrovata una copia di *Crazy to Marry*, recentemente digitalizzato dalla Cinémathèque Royale de Belgique.

Un ringraziamento particolare a Tamara Švedjuk per le didascalie delle parti mancanti.

Mariann Lewinsky

Crazy to Marry *was released on 28 August 1921, latest film from the immensely popular Roscoe 'Fatty' Arbuckle, then the highest paid actor in Hollywood. The film quickly disappeared from the screens after the sudden death of actress Virginia Rappe, and a scandal cooked up by moral reformers crusading against the film industry and by Hearst's newspapers. Arbuckle was arrested on 11 September and prosecuted for the rape and murder of Rappe. It was the end of his career and the beginning of the Motion Picture Producers and Distributors Association, later the Hays Office. The first act of Will H. Hays as president of the newly formed MPPDA was to cancel all bookings and showings of Arbuckle films, nearly 10,000 contracts.*

On 12 April 1922, following his third trial, Arbuckle was not only acquitted, he received a formal apology from the jury: "Acquittal is not enough for Roscoe Arbuckle. We feel that a great injustice has been done to him… there was not the slightest proof adduced to connect him in any way with the commission of a crime… We wish him success and hope that the American people will take the judgment of 14 men and women that Roscoe Arbuckle is entirely innocent and free from all blame." Six days later, Hays banned Arbuckle from ever working in American movies again. The ban was later lifted, but the former star remained ostracised, a non-person.

A single print of Crazy to Marry, *lacking two out of six reels, seems to have survived, in Soviet Russia, where the film was released several times, from 1925 onward. As a result of the excellent relationships between Gosfil'mofond and Jacques Ledoux (1921-1988), director of the Cinémathèque Royale de Bel-*

Béhula

gique, many nitrate prints of non-Soviet films found their way from Belyye Stolby to Brussels during the Cold War. Among them, a print of Crazy to Marry *was discovered and recently digitalised by the Cinémathèque Royale de Belgique.*

Special thanks go to Tamara Shvediuk for providing the intertitles of the missing sections.

Mariann Lewinsky

BÉHULA

Francia-India, 1921
Regia: Camille Legrand

▪ Int.: Patience Cooper. Prod.: Madan Theatres Ldt. ▪ DCP. D.: 55'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ▪ Restaurato in 4K nel 2022 da Fondation Jérôme Seydoux-Pathé presso il laboratorio L'Image Retrouvée / *Restored in 4K in 2022 by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé at L'Image Retrouvée laboratory*

Musiche originali composte da Keyvan Chemirani, eseguite da Keyvan Chemirani (percussioni, santoor indiano, tamburo, udu, zarb persiano), Benjamin Moussay (pianoforte), Sylvain Barou (flauto bansuri, duduk armeno), Michel Guay (cetra, tanpura) e registrate da Léon Rousseau presso il laboratorio L.E. Diapason

Della prolifica produzione di film realizzati in India durante l'epoca del muto e andata quasi del tutto perduta, è miracolosamente giunto fino a noi *Béhula*, girato da Camille Legrand in India nel 1921 per la casa di produzione Madan Theatres Ldt. Operatore Pathé dal 1905 al 1920, Legrand conosce bene l'India, avendovi soggiornato a lungo più volte. Nel 1921 avvia una collaborazione con J.F. Madan, per il quale realizza a Calcutta almeno cinque film. Per *Béhula*, tratto da una leggenda bengalese narrata nel *Manasa mangala*, il ciclo epico dedicato alla dea dei serpenti Manasa, Legrand si avvale di una delle star anglo-indiane degli studios Madan, Patience Cooper. Nata a Calcutta nel 1905 da una famiglia della diaspora ebraica irachena, la più nota delle sorelle Cooper (le altre due sono Violet e Pearl) ha esordito come ballerina a teatro. Come Ruby Meyers (alias Sulochana), Cooper appartiene alla generazione di quelle *modern girls* che il primo cinema indiano trova particolarmente attraenti grazie alla loro istruzione più europea e al loro pallido incarnato.

Le riprese all'aperto rimandano al contesto di produzione del film, con i fondali di cartapesta che vacillano al vento e la presenza estemporanea di passanti che interferiscono con la narrazione. La trama di *Béhula* si incentra sulla rivalità tra le dee Chandi, sposa del dio Shiva, e Manasa, figlia di quest'ultimo. Il mercante Chand Sadagar è un fedele devoto di Chandi che Manasa tenta di attirare a sé. Di fronte al rifiuto di Chand Sadagar, Manasa condannerà suo figlio Lakhindar a morire durante la notte delle nozze con la bellissima Béhula. Quando al mattino scopre il corpo esanime dello sposo morso da un serpente, Béhula per riportarlo in vita salpa per un lungo viaggio sul Gange.

Portato in Francia da Legrand, il negativo è miracolosamente sopravvissuto in un eccellente stato di conservazione nelle collezioni della Fondation Jérôme Seydoux-Pathé depositate al CNC.

Pénélope Riboud-Seydoux

Original music composed by Keyvan Chemirani, performed by Keyvan Chemirani (percussion, Indian santoor, drum, udu, Persian zarb), Benjamin Moussay (piano), Sylvain Barou (Bansuri flute, Armenia duduk), Michel Guay (cithara, tanpura) and recorded by Léon Rousseau at L.E. Diapason laboratory

From the prolific film production in India during the silent period, most of which has disappeared, we miraculously came upon Béhula, *filmed in India by Camille Legrand in 1921 for Madan Theatres Ltd studios. As a camera operator for Pathé from 1905 to 1920, Legrand knew India well, having spent long periods in the country. In 1921 he joined forces with J.F. Madan, with whom he made at least five films in Calcutta. For* Béhula, *adapted from a Bengali legend*

in the Manasa Mangal *– the epic cycle dedicated to the Snake Goddess, Manasa – he called in one of Madan studios' Anglo-Indian stars, Patience Cooper. Born in Calcutta in 1905, her family were part of the Jewish-Iraqi diaspora. She was the best-known of the Cooper sisters (Patience, Violet and Pearl), and she started out as a dancer on the stage. Like Ruby Meyers (aka Sulochana), Cooper belonged to that generation of 'modern girls' whose European education and pale complexion made them more attractive to early Indian cinema.*

The exterior locations echo the context in which the film was shot, with swaying cardboard sets animated by the breeze and the impromptu presence of passers-by finding their way into the storyline. Béhula *takes as its plot the rivalry between the goddesses Chandi, wife of Shiva, and Manasa, his daughter. The merchant Chand Sadagar is a faithful devotee of Chandi, and Manasa attempts to attract him. Rejected by Chand Sadagar, Manasa condemns his son, Lakhindar, to perish on the night of his marriage to the beautiful Béhula. The next morning, Béhula discovers her husband's inanimate body after he suffers a snakebite. She sets out on a long voyage along the Ganges until she succeeds in bringing him back to life.*

Legrand returned the negatives to France and they miraculously survived in an excellent state of preservation in the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé collection held at the CNC.

Pénélope Riboud-Seydoux

LA TERRE

Francia, 1921 Regia: André Antoine

▪ Sog.: dal romanzo omonimo (1887) di Émile Zola. Scen.: André Antoine. F.: Paul Castanet, Léonce Henry Burel, René Gaveau. Ass. regia: Julien Duvivier. Int.: Germaine Rouer (Françoise), Armand Bour (papà Fouan), René Alexandre (Jean), Jean Hervé (Louis 'Buteau'), Berthe Bovy (la Trouille), Jeanne Briey (Lise), Jeanne Grumbach ('la Cognette'), René Hiéronimus ('Nénesse'). Prod.: Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres ▪ DCP. D.: 92'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: La Cinémathèque française

La Terre

Il restauro in 4K è stato realizzato nel 2022 da La Cinémathèque française, in collaborazione con la Cinémathèque Royale de Belgique e il sostegno di Hiventy. Il restauro è stato eseguito a partire da una copia nitrato incompleta conservata alla Cinémathèque Royale de Belgique e dal negativo originale complementare conservato nelle collezioni della Cinémathèque française. La maggior parte delle didascalie è stata compilata a partire dalla sceneggiatura conservata alla Bibliothèque nationale de France. I caratteri tipografici sono stati ricostruiti sulla base di una copia di *L'Arlésienne*, dello stesso André Antoine.

André Antoine è uno di quei cineasti che hanno contribuito all'evoluzione della grammatica del cinema muto adottando un'impostazione molto particolare, che consiste nel filmare il più possibile dal vero, allontanandosi dai teatri di posa per confrontarsi con la realtà e utilizzando al meglio gli scenari naturali. Il linguaggio cinematografico che Antoine elabora e costruisce durante la sua breve carriera cinematografica offre immagini autentiche e di gran forza.

Seguendo le orme del naturalismo e del suo mentore Émile Zola, del quale ammira anche l'impegno sociale, Antoine gira nel 1921 un adattamento di *La Terre*, romanzo che aveva già messo in scena a teatro. Nelle sue immagini il cineasta filma il trascorrere del tempo e l'alternanza delle stagioni che si riflettono sulla campagna di Romilly-sur-Aigre e la trasformano. In questo modo si sforza di offrire il realismo e la libertà di espressione che lo contraddistinguono.

La regia di Antoine illustra le condizioni dei contadini in maniera cruda e violenta, sottolineando l'importanza vitale di quella terra, oggetto di cupidigia e di liti. Ossessionati dal bisogno viscerale di possederla, tutti cercano di impadronirsene al prezzo di molti sacrifici.

Le recensioni dell'epoca accolsero favorevolmente il film. Gli attori furono lodati per l'adeguatezza delle loro interpretazioni e Antoine per aver fatto fronte alla sfida di adattare un'opera complessa. Paul de la Borie, nella rivista "La Cinématographie française", il 3 settembre 1921 scrive che l'adattamento, che pure aveva suscitato la diffidenza del governo, "attesta un tocco, una discrezione, un tatto che va elogiato sopra ogni cosa".

Arianna Turci, Noémie Jean
e Hervé Pichard

The film was restored in 4K in 2022 by La Cinémathèque française, in collaboration with Cinémathèque Royale de Belgique with the support of Hiventy. The restoration work was carried out using an incomplete nitrate print preserved at the Cinémathèque Royale de Belgique and the original negative preserved in the Cinémathèque française collections. Most of the intertitles were rewritten based on a script held at Bibliothèque nationale de France. The typography was reconstructed in line with a copy of L'Arlésienne*, another of André Antoine's films.*

André Antoine is one of those filmmakers who contributed to developing the grammar of silent cinema with a very particular approach, which was to get as close as possible to filming that which is real, by avoiding studios and grappling with reality and using the best in natural décor. The cinematic language he developed and constructed during his short filmmaking career offers up authentic and powerful images.

Following in the footsteps of naturalism and his ideological hero Émile Zola, whose social engagement he also admired, in 1921 Antoine made an adaptation of La Terre*, a novel he had previously adapted for the stage. Over several years, the filmmaker shot images through the changing seasons, images that metamorphosed over time into the countryside of Romilly-sur-Aigre. In this way, he strove to produce his own brand of realism and freedom of tone.*

Antoine's direction exposes the living conditions of rural people in a way that is brutal and raw. He highlights the vital importance of this land, which is the object of greed and disputes. Obsessed by the visceral need to possess it, everyone fights over it at the cost of enormous sacrifices.

The critics of the day were full of praise when the film was released. Congratulations were extended to the actors for their fitting portrayal and to Antoine for having taken on the challenge of adapting such a complex work of literature. On 3 September 1921, Paul de la Borie wrote in the review "La Cinématographie française", that this adaptation, which had stirred up suspicion of the government, "displays a touch of diplomacy, discretion and tact that should be lauded above all else."

Arianna Turci, Noémie Jean
and Hervé Pichard

NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS

Germania, 1921-22
Regia: Friedrich Wilhelm Murnau

Vedi p. / *See p.* 39

NANOOK OF THE NORTH

USA, 1922 Regia: Robert J. Flaherty

Vedi p. / *See p.* 38

DORNRÖSCHEN

Germania, 1922 Regia: Lotte Reiniger

Vedi p. / *See p.* 44

FOOLISH WIVES

USA, 1922 Regia: Erich von Stroheim

Vedi p. / *See p.* 52

ASCHENPUTTEL

Germania, 1922-23
Regia: Lotte Reiniger

Vedi p. / *See p.* 43

KID BOOTS

USA, 1926 Regia: Frank Tuttle

▪ T. it: *L'irresistibile*. Sog.: dall'omonimo musical di William Anthony McGuire e Otto Harbach. Scen.: Tom Gibson. F.: Victor Milner. Mus.: Cheerful Willoughby. Int.: Eddie Cantor (Samuel 'Kid' Boots), Clara Bow (Clara McCoy), Billie Dove (Eleanore Belmore), Lawrence Gray (Tom Sterling), Natalie Kingston (Carmen Mendoza), Malcolm Waite (Big Boyle) ▪ DCP. D.: 62'. Bn. Didascalie in inglese */ English intertitles* ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da Paramount Pictures presso i laboratori Paramount Post Services, Deluxe Audio e ProTek, a partire da una copia nitrato 35mm e da un 35mm di quarta generazione Safety FG per gli inserti */ Restored in 4K in 2021 by Paramount Pictures at Paramount Post Services, Deluxe Audio and ProTek laboratories, from a 35mm nitrate print and a 35mm 4th Generation Safety FG for inserts*

Sulle prime si potrebbe giudicare un po' insensato l'adattamento cinematografico di un musical di Broadway nell'era del muto, ma non è questo il caso di *Kid Boots*. Lo spettacolo ebbe un successo clamoroso – restò in scena per quasi cinquecento recite tra il 1923 e il 1925 più altre mille in tournée – e diede fama internazionale a Eddie Cantor, il beniamino delle Ziegfeld Follies. Cantor vi interpretava uno scaltro caddy/allibratore/contrabbandiere nell'ambiente chic di un circolo golfistico e cantava gran parte delle canzoni (oltre venticinque) dello show.

Nel 1925 la Paramount si assicurò i diritti di *Kid Boots* per 75.000 dollari e ingaggiò lo stesso Cantor per il ruolo principale in quello che sarebbe sta-

to il suo primo film. La parte che era stata di Mary Eaton a teatro fu invece assegnata a Clara Bow: la giovane attrice degli studios specializzata in ruoli da ingenua stava terminando le riprese del film che l'avrebbe resa una star, *Mantrap*. *Kid Boots* fu ampiamente riscritto, e a compensare la scomparsa delle canzoni furono aggiunte gag fisiche; Cantor era ora l'aiutante di un sarto costretto a nascondersi in una stazione turistica dove corteggiava l'istruttrice di nuoto Bow.

A detta di tutti, Cantor e Bow si intesero splendidamente – lui aiutò lei ad affinare i tempi comici, lei insegnò a lui come recitare davanti alla macchina da presa – e sullo schermo l'alchimia traspare tutta. Quando *Kid Boots* uscì, Bow era già una star grazie a *Mantrap*, mentre il suo film successivo, *It*, avrebbe fatto di lei un vero caso. *Kid Boots* lanciò anche la carriera cinematografica e radiofonica di Cantor; diversamente da Bow, l'attore sarebbe diventato ancor più famoso grazie al sonoro.

Questo restauro del 2017 a cura della Library of Congress combina una copia nitrato della Paramount Collection con una copia safety fine grain gentilmente fornita dalla Paramount Pictures. Un ringraziamento speciale a David Stenn per il suo supporto.

Mike Mashon

At first glance, one might think a film adaptation of a Broadway musical in the silent era would be somewhat pointless, but Kid Boots *proves otherwise. Its theatrical run was a rousing success – nearly five hundred performances between 1923-1925 with another thousand road performances after that – and catapulted Ziegfeld favorite Eddie Cantor to national stardom. Cantor played a wily golf caddy/bookie/bootlegger at a swank country club and sang most of the more than twenty-five songs in the show.*

In 1925, Paramount purchased the rights to Kid Boots *for $75,000, and signed Cantor to reprise the title role for what would be his first motion picture.*

Kid Boots

But rather than cast Cantor's stage co-star Mary Eaton, the studio assigned Clara Bow, one of its ingénues who was just finishing the film that would make her a star, Mantrap. Kid Boots *was extensively re-written and physical comedy added to account for the removal of all the songs; Cantor was now a tailor's assistant who is eventually forced to hide out at a golf resort, all the while wooing swimming instructor Bow.*

From all accounts, Cantor and Bow got along splendidly – he helped hone her comic timing and she taught him how to act for the cameras – and their chemistry pops off the screen. By the time Kid Boots *opened, Bow was a major star due to* Mantrap*, while her next film* It *would make her a sensation.* Kid Boots *also launched Cantor's highly successful career as a movie and radio star; unlike Bow, greater fame awaited him in the talkies.*

This 2017 restoration by the Library of Congress combines a nitrate print in its Paramount Collection with a safety fine grain kindly provided by Paramount Pictures. Special thanks to David Stenn for his support.

Mike Mashon

DANS LA NUIT

Francia, 1929 Regia: Charles Vanel

▪ Scen.: Charles Vanel. F.: Georges Asselin. Scgf.: Armand Bonamy. Int.: Charles Vanel (il cavatore), Sandra Milowanoff (la moglie). Prod.: Les Films Fernand Weill ▪ DCP. D.: 90'. Bn. Didascalie francesi con sottotitoli inglesi / *French intertitles with English subtitles* ▪ Da: Institut Lumière ▪ Restaurato in 4K nel 2022 da Institut Lumière con il sostegno di CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Hollywood Foreign Press Association, Laurent Gerra e Michel Merkt presso il laboratorio Éclair Classics, a partire dal nitrato negativo originale conservato presso La Cinémathèque française / *Restored in 4K in 2022 by Institut Lumière with the support of CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Hollywood Foreign Press Association, Laurent Gerra and Michel Merkt, at Éclair Classics laboratory, from the original negative nitrate preserved at La Cinémathèque française*

Dopo nozze riuscite con la donna amata (Sandra Milowanoff) e l'inizio di una felice vita coniugale, un cavato-

Dans la nuit

re (Charles Vanel) è vittima di un incidente provocato da un'esplosione nella cava in cui lavora. Rimasto sfigurato, è costretto a portare una maschera.

Charles Vanel, attore in un centinaio di film (tra cui, per citarne solo due, lo straordinario *Le Diable souffle* di Edmond T. Gréville e l'acclamato *Vite vendute* di Henri-Georges Clouzot), passò dietro la macchina da presa quando era all'apice della sua popolarità di attore del muto. Era il 1929. Regista di un solo lungometraggio, con *Dans la nuit* firmò un film sconvolgente, sorprendente, in cui diede prova di un incredibile senso dell'inquadratura e del montaggio e di una folle modernità, e ricompose con Sandra Milowanoff la coppia già formata sullo schermo in *La Flambée des rêves, Pêcheur d'Islande* (entrambi di Jacques de Baroncelli, 1924) e *La Proie du vent* (René Clair, 1927). "Un dramma di atmosfera operaia": così amava definire questa storia che rendeva omaggio a suo padre. All'uscita del film la critica lo elogiò: "Vanel ottiene di colpo l'intensità del grande dramma. Una folle sincerità si impadronisce delle immagini. Una convincente e dolorosa crudeltà. Finalmente qualcosa di potente. Il regista Vanel dice alla vita il fatto suo" (Michel Gorel, "La Revue du cinéma", 1930). Ma l'epoca del muto era finita. Quando *Dans la nuit* arrivò sugli schermi, nel maggio 1930, regnava ormai il sonoro e il film fu ritirato dalle sale. Per questo è forse l'ultimo muto francese.

Caduto nell'oblio, *Dans la nuit* ritrova oggi il suo splendore grazie al sublime restauro di Éclair Classics, su iniziativa dell'Institut Lumière, al quale Charles e Arlette Vanel lasciarono il film in eredità nel 1998.

After marrying his beloved (Sandra Milowanoff) and embarking on a life of conjugal bliss, a labourer is injured by an explosion in the quarry where he is working. Now disfigured, he is forced to wear a mask.

Charles Vanel acted in about 100 films (including Edmond T Gréville's ex-

traordinary Woman of Evil *and Henri-Georges Clouzot's acclaimed* The Wages of Fear*, to name just two) and stepped behind the camera when he was at the peak of his fame as an actor in silent cinema. It was 1929. He directed just one feature-length film. However,* Dans la nuit *is a disturbing, surprising film in which he demonstrates an incredible sense of framing and editing and a wild demented modernity, while reprising his double act with Sandra Milowanoff, with whom he had already starred in* La Flambée des rêves*,* Pêcheur d'Islande *(both by Jacques de Baroncelli, 1924) and* La Proie du vent *(René Clair, 1927). "A drama in a working-class setting": this is how he liked to define the story, which paid homage to his father. On the film's release, it was praised by the critics: "Vanel immediately achieves the intensity of great drama. The images are imbued with crazy sincerity. A painful and convincing cruelty. Finally, something powerful. The director Vanel criticises life" (Michel Gorel, "La Revue du cinéma", 1930). However, the silent era was over. When* Dans la nuit *arrived on cinema screens in May 1930, sound film had already prevailed and the film was withdrawn. Thus, it is perhaps France's last silent film.*

Having fallen into obscurity, Dans la nuit *is now returned to its original splendour, thanks to a sublime restoration initiated by the Institut Lumière, to whom Charles and Arlette Vanel bequeathed the film in 1998, and undertaken by Éclair Classics.*

Tu m'appartiens!

TU M'APPARTIENS!

Francia, 1929 Regia: Maurice Gleize

▪ T. it.: *Tu m'appartieni*. Scen.: Alfred Machard. F.: Willy Faktorovitch, Vinocourt. Scgf.: René Renoux. Int.: Rudolf Klein-Rogge (Laussade, Burat), Francesca Bertini (Gisèle), Suzy Vernon (Madame Laussade), Camille Bert (il detenuto n. 37232), Riri Bouché (la chiromante), René Alexandre (Goume), Léonce Cargue (l'aiuto di Daburon), André Rolane (il ragazzo). Prod.: Union Latine Cinématographique ▪ DCP. D.: 105'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Gaumont Pathé Archives ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da Gaumont in collaborazione con CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée presso il laboratorio L'Image Retrouvée a partire da due negativi nitrato, uno dei quali contenente i titoli e i cartelli originali / *Restored in 4K in 2021 by Gaumont with the support of CNC – Centre National du Cinéma et l'image animée at L'Image Retrouvée laboratory from two negative nitrates, one of which included the credits and the original intertitles.*

5 aprile 1929: *Tu m'appartiens!* viene presentato al Théâtre des Champs-Elysées nel corso di uno degli ultimi eventi dedicati al cinema muto prima dell'avvento del sonoro, terremoto che metterà a dura prova le produzioni francesi. Questo film, opera di respiro internazionale, non farà eccezione. Eppure la sceneggiatura è firmata da Alfred Machard, romanziere alla moda, e mette in scena due star immense: il tedesco Rudolf Klein-Rogge, celebre per aver prestato la sua figura e la sua strana maschera a grandi opere dell'espressionismo (tra cui il sinistro dottor Mabuse di Fritz Lang) e qui in un ruolo completamente diverso dal suo solito, e l'italiana Francesca Bertini. Eterna femme fatale, a partire dal 1910 l'attrice ha accumulato trionfi sotto la direzione dei migliori cineasti italiani e tenta di proseguire la sua folgorante carriera.

Maurice Gleize, qui al suo sesto film dopo aver conosciuto il successo di pubblico solo con *La Madone des sleepings*, co-diretto con Marco de Gastyne, ricorre a un montaggio frenetico per scandire un'azione basata sull'articolo 635 del codice penale, il quale stabilisce che dopo vent'anni di latitanza un evaso dalla colonia penale possa riacquistare la libertà se non viene catturato dalla polizia. La bella Gisèle, in passato abbandonata dal suo amante, concentra tutto il suo rancore nel tentativo di contrastare quel decreto, mentre François Laussade, passato dalla condizione più umile di galeotto a quella di magnate della navigazione

di lusso, smascherato dalla vendicatrice fugge stravolto per i centoventi minuti del film.

Rimane impressa la sequenza della retata, degna di Pabst, e l'ascesa sociale della Bertini mostrata attraverso una successione di arrivi di automobili sempre più lussuose. E rimane impressa anche la volontà del regista di punteggiare l'azione con primi piani muti di oggetti sonori per eccellenza (orologi, telefoni, sirene di navi...) e la sua aspirazione a un cinema europeo esteticamente piacevole. *Tu m'appartiens!* si apprezza infine soprattutto per il portamento regale e l'eterna fotogenia di Francesca Bertini.

Pierre Philippe

On 5 April 1929 Tu m'appartiens! *was shown at Théâtre des Champs-Elysées in one of the last events devoted to silent movies, before the advent of talking pictures, a seismic change that would threaten the future of French productions.* Tu m'appartiens!*, which had international aspirations, was one of those films to be imperilled by the coming of sound. The screenplay was written by Alfred Machard, a leading French novelist, and it featured two huge international stars: German actor Rudolf Klein-Rogge, famous for having lent his frame and his unusual features to major works of Expressionism (including Fritz Lang's sinister Doctor Mabuse), and playing against type here, and Italian actress Francesca Bertini. Ever the femme fatale, the actress had consistently triumphed since 1910 under the aegis of top Italian filmmakers and was set on continuing her dazzling career.*

Maurice Gleize released this, his sixth film, having only known public acclaim with La Madone des sleepings, *a co-production with Marco de Gastyne. The frenetic pace of the edit was intended to match the action, based on Article 635 of the criminal code stipulating that after 20 years on the run, a penal colony escapee can regain his freedom if he evades capture by the police. The beautiful Gisèle, long ago abandoned by her lover, concentrates all her hatred on thwarting this law, which is why François Laussade, the poor convict turned shipping magnate, exposed by the vengeful Gisèle, flees over the course of this 120-minute film.*

We recall the raid sequence, reminiscent of Pabst, and the upwardly mobile Bertini as she climbs the social ladder, depicted through successive shots of ever more luxurious motor cars. We recall the director's punctuation of the action through silent close-up shots of noisy objects (ticking clocks, telephones, ocean liner sirens…) and his ambition to give European cinema an aesthetic dimension. In the end, the glory of Tu m'appartiens! *resides in the majestic poise of the eternally photogenic Francesca Bertini.*

Pierre Philippe

LA RÈGLE DU JEU

Francia, 1939 Regia: Jean Renoir

▪ T. it.: *La regola del gioco*. T. int.: *The Rules of the Game*. Scen.: Jean Renoir, Carl Koch. F.: Jean Bachelet. M.: Marguerite Renoir. Scgf.: Eugène Lourié. Mus.: Roger Désormières. Int.: Marcel Dalio (Marchese Robert de La Chesnaye), Nora Gregor (Christine de La Chesnaye), Roland Toutain (André Jurieu), Mila Parely (Geneviève de Marrast), Jean Renoir (Octave), Julien Carette (Marceau), Paulette Dubost (Lisette), Gaston Modot (Schumacher), Richard Francoeur (signor La Bruyère), Claire Gérard (signora La Bruyère). Prod.: Claude Renoir per Nouvelle Édition Française ▪ DCP. D.: 112'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles*

▪ Da: La Cinémathèque française per concessione di Les Grands Films Classiques ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da La Cinémathèque française e Les Grands Films Classiques in collaborazione con The Criterion Collection, Janus Films, Cinémathèque suisse con il sostegno di Chanel presso il laboratorio Hiventy, a partire da un controtipo composito e in gran parte nitrato. Il restauro sonoro è stato curato da L.E. Diapason, a partire da un controtipo sonoro nitrato e dal negativo del mix del 1959 / *Restored in 4K in 2021 by La Cinémathèque française and Les Grands Films Classiques in collaboration with The Criterion Collection, Janus Films, Cinémathèque suisse with funding provided by Chanel at Hiventy laboratory, from a composite duplicate and largely nitrate. Sound restoration has been provided by L.E. Diapason, from a duplicate sound nitrate and the negative of the 1959 mix*

La Règle du jeu appare come il coronamento degli anni miracolosi di Jean Renoir, il ciclo di nove film iniziato con *Toni* (1934). Riflette su di essi e li rovescia. A posteriori, si può osservare in quasi ciascuno di essi la presenza della morte violenta. L'accordo di Monaco fece infuriare Renoir, secondo il quale *La Règle du jeu* era un film sulla guerra non meno di *La grande illusione*. È un resoconto della condizione spirituale della Francia nel 1939, un anno prima della *drôle de guerre* e dell'occupazione. L'accoglienza fu nella maggior parte dei casi così terribile e ottusa che di fatto spinse Renoir all'esilio.

La Règle du jeu è un film senza protagonisti e scene chiave. Renoir volle creare un film d'insieme, in gran parte con i caratteristi che amava. L'analisi di alcune sequenze può chiarire la qualità peculiare della messa in scena. Verso la fine della sequenza della caccia c'è una scena in cui il Marchese e Geneviève si parlano con franchezza. Lui le confessa che non la ama più. È tempo di separarsi. Altrove fa la sua comparsa un cannocchiale tascabile.

Tra le immagini più belle di Renoir c'è un campo lungo in cui la macchina da presa vacilla leggermente. Da dove viene l'intensità di questa inquadratura? È il perfetto riflesso di un ricordo in un film che, senza la stampella dei flashback, mostra la forza del passato che perseguita il dramma del presente e ne fa parte.

La Règle du jeu

Così Renoir commentò le circostanze apparentemente improvvisate della produzione: "Il significato dei personaggi e degli eventi e soprattutto il lato allegorico del film covavano in me da molto tempo. Desideravo fare qualcosa di simile: illustrare una ricca, complessa società in cui – per usare la storica frase – stavamo ballando su un vulcano".

È un film sulle relazioni amorose, ma nessuno fa l'amore, nessuno ha figli. Renoir cattura un limbo nella residenza di caccia, nella comunità, nella società, in Francia… un limbo senza atti d'amore ma molti segni di violenza. Ciascuna delle *dramatis personae* contribuisce con gesti e pensieri alla catena di eventi che porta alla morte dell'eroe nazionale, André Jurieu. Un certo incontro nel finale del film è particolarmente toccante: Marceau e Octave, due figure marginali, escono dalla scena in cui è avvenuta la morte. L'inquadratura ha un peso allegorico. Riassume la fine del cinema francese degli anni Trenta e di un'intera epoca.
Peter von Bagh, *Kymmenen elokuvaa*
[Dieci film], Love Kirjat, Helsinki 1984

La Règle du jeu *emerged as a culmination of Jean Renoir's miraculous years, the cycle of nine films that began with* Toni *(1934). It reflects on them and reverses them. In retrospect, one can observe the presence of violent death in almost all of them. The Munich Agreement enraged Renoir, who found that* La Règle du jeu *was no less than* La Grande illusion *a film about war. It is an account of the spiritual state of France in 1939, the year before the* drôle de guerre *and the occupation. The reception was mostly so clueless and crushing that, in effect, it led Renoir into exile.*

La Règle du jeu *is a film without protagonists and key scenes. Renoir set out to create an ensemble film, largely with the character actors that he loved. Analysis of certain sequences can illuminate the peculiar quality of the mise-en-scène. Towards the conclusion of the hunting sequence there is a scene in which the Marquis and Geneviève speak their minds. He confesses that he no longer loves her. It is time to part ways. Elsewhere, a pocket telescope has been introduced.*

Among Renoir's greatest images is a long shot in which the camera slightly wavers. Where does the intensity of this shot come from? It is a perfect reflection of a memory in a movie that, without the crutch of flashbacks, displays the power of the past as a haunting component of the drama of the present.

Renoir commented on the seemingly improvisatory circumstances of the production: "The meaning of the characters and the events and particularly the allegorical side of the movie had brewed inside me for a long time. I had been longing to make something like this: an account of a rich, complex society in which – to use a historical saying – we are dancing on a volcano."

*The film is about love affairs, but nobody makes love, nobody has children. Renoir captures a limbo in the hunting castle, in the community, in the society, in France… a limbo with no acts of love but many signs of violence. Each of th*e dramatis personae *contributes with deeds and thoughts to the chain that brings about the death of the national hero, André Jurieu. A certain encounter in the conclusion is particularly stirring: Marceau and Octave, two marginal figures, exit from the scene of the death. The shot carries allegorical weight. It summarises the end of the French cinema of the 1930s and an entire epoch.*
Peter von Bagh, Kymmenen elokuvaa *[Ten Films], Love Kirjat, Helsinki 1984 (edited and translated by Antti Alanen)*

THE GREAT DICTATOR

USA, 1940 Regia: Charles Chaplin

▪ T. it: *Il grande dittatore*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Karl Struss, Roland Totheroh. M.: Willard Nico. Scgf.: J. Russell Spencer. Mus.: Charles Chaplin. Int.: Charles Chaplin (Adenoid Hynkel / il barbiere), Paulette Goddard (Hannah), Jack Oakie (Benzino Napaloni), Henry Daniell (Garbitsch), Reginald Gardiner (Schultz), Billy Gilbert (Herring), Maurice Moskovitch (Mr. Jaeckel), Emma Dunn (Mrs Jaeckel). Prod.: Charles Chaplin per United Artists ▪ DCP. D.: 126'. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani */ English version with Italian subtitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna per concessione di MK2 ▪ Restaurato da The Criterion Collection in collaborazione con Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata */ Restored by The Criterion Collection in collaboration with Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory*

La somiglianza tra il Führer e il Vagabondo appariva evidente a Chaplin. E in effetti era qualcosa che balzava agli occhi di chiunque, testimoniato anche dalle caricature che comparivano sui giornali. Si ritrovò così impegnato a portare sullo schermo un capo politico il cui livello di pericolosità era ancora imprevedibile. Come artista, era pronto a rischiare tutto ciò che poteva mettere in gioco: la sicurezza, la carriera, la fama, il prestigio e il denaro [...]. Se prendiamo in considerazione il momento, gli incroci paradossali della storia personale di Chaplin e della politica internazionale, è evidente che *The Great Dictator* non poteva essere altro che un film anomalo su un'epoca anomala. Dopo *Tempi moderni*, è il secondo film 'cubista' del suo autore, un film in cui la tradizionale struttura drammatica viene abbandonata. Una narrazione radicale dà vita a un'architettura drammaturgica che rompe sistematicamente ogni convenzione. *The Great Dictator* è un montaggio di gag feroci e al tempo stesso una sintesi cruda e innovativa della storia *en état brut*, con la forza d'urto dell'esperienza rappresentata nel momento stesso in cui viene vissuta. Chaplin ebbe una presa così inesorabile su quella orribile contemporaneità, che il film è rimasto come l'album illustrato delle grandi tragedie del Novecento [...]. Anche se il finale di *The Great Dictator* risuona come un inno solenne alla pace e all'uguaglianza, va detto chiaramente che in realtà non ha nulla di pacifista. Incita invece a combattere in nome della democrazia contro il dispotismo: "Soldati! Non cedete a dei bruti, uomini che vi comandano e che vi disprezzano, che vi limitano**,** uomini che vi dicono cosa dire, cosa fare, cosa pensare e come vivere!". Genialmente, dichiara che il suo discorso si rifà agli stessi ideali in nome dei quali i dittatori sono giunti al potere: "Combattiamo tutti per un mondo nuovo, che dia a tutti un lavoro, ai giovani la speranza, ai vecchi la serenità e alle donne la sicurezza... Promettendovi queste cose alcuni uomini sono andati al potere. Mentivano! Non hanno mantenuto quelle promesse e mai lo faranno. E non ne renderanno mai conto a nessuno. Forse i dittatori sono liberi perché rendono schiavo il popolo". Mentre infuriava un conflitto mondiale, questo invito a combattere risuonava come una verità assoluta.
Peter von Bagh, *Chaplin*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2021

The similarities between the Führer and the Little Tramp were clear to Chaplin. Indeed they were readily apparent to everyone, as the caricatures that regularly appeared in newspapers made clear. And so he committed himself to bringing a political leader to the screen while the extent of his threat remained uncertain. As an artist, he was prepared to risk everything: his security, career, fame, prestige and money… If we take into consideration the moment, the paradoxical intersections between Chaplin's personal history and international politics, it is clear that The Great Dictator *was destined to be an anomalous film for an anomalous moment. It is the filmmaker's second 'cubist' film, after* Modern Times*, a film in which traditional dramatic structure is abandoned. A radical approach to narration gives rise to a dramatic structure that systematically breaks with every convention.* The Great Dictator *is a compilation of ferocious gags and, at the same time, a raw and innovative synthesis of unvarnished history, with the powerful impact of events represented at the very moment in which they are experienced. Chaplin*

The Great Dictator

had such a strong grasp on that horrible time that the film has become like a photo album of one of the great tragedies of the 20th century… Even if the ending of The Great Dictator *sounds like a solemn hymn to peace and equality, it is worth pointing out that it is in no way pacifist. On the contrary, it incites us to fight against tyranny in the name of democracy: "Soldiers! Don't give yourselves to brutes, men who despise you, enslave you, who regiment your lives, tell you what to do, what to think and what to feel!" He ingeniously declares that his speech draws on the very same ideals that dictators have ridden to power: "Let us fight for a new world, a decent world, that will give men a chance to work, that will give youth a future and old age a security. By the promise of these things, brutes have risen to power. But they lie! They do not fulfil that promise. They never will! Dictators free themselves but they enslave the people."*

While a world war raged, this invitation to fight rang out like an absolute truth.

Peter von Bagh, Chaplin, *Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2021*

ALL THAT MONEY CAN BUY

USA, 1941 Regia: William Dieterle

▪ T. alt.: *The Devil and Daniel Webster*. T. it.: *L'oro del demonio*. Sog.: dal racconto *The Devil and Daniel Webster* (1936) di Stephen Vincent Benét. Scen.: Dan Totheroh, Stephen Vincent Benét. F.: Joseph August. M.: Robert Wise. Scgf.: Van Nest Polglase. Mus.: Bernard Herrmann. Int.: Edward Arnold (Daniel Webster), Walter Huston (Mr. Scratch), Jane Darwell (Ma Stone), Simone Simon (Belle), Gene Lockhart (Slossum), John Qualen (Stevens), H.B. Warner (giudice Hawthorne), Frank Conlan (sceriffo),

All That Money Can Buy

Lindy Wade (Daniel Stone), George Cleveland (Cy Bibber). Prod.: William Dieterle per RKO Radio Pictures ▪ DCP. D.: 107'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: UCLA Film & Television Archive ▪ Restaurato da UCLA Film & Television Archive e The Film Foundation in collaborazione con Janus Films, MoMA – The Museum of Modern Art e Library of Congress con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation / *Restored by UCLA Film & Television Archive and The Film Foundation in collaboration with Janus Films, MoMA – The Museum of Modern Art and Library of Congress, with funding provided by the Hobson/Lucas Family Foundation*

All That Money Can Buy segna l'apice dello stile Murnau in Dieterle. [...] Lo stile del film di Dieterle è un consapevole prolungamento di quello di Murnau, nel quale trova i propri punti di riferimento. Ancora una volta il regista realizza una fusione sintetica. Molte scene rurali di *All That Money Can Buy* ricordano la campagna di *Aurora* e di altri melodrammi americani di simile ispirazione, come *La stella della fortuna* di Frank Borzage. Da un lato, la stessa illuminazione barocca, lo stesso gusto per le scenografie da teatro di posa, per i cieli dipinti, per le colline spigolose; dall'altro, la stessa comprensione del folklore rurale americano, del *tall tale* e dei dettagli pittoreschi. [...]

Il lavoro di Welles su *Quarto potere* è stato talvolta paragonato a quello di Dieterle su questo *Faust* americano. Il paragone è facilitato dalla presenza nei titoli di testa di molti collaboratori di Welles, tutti professionisti della RKO (Robert Wise, Bernard Herrmann, Van Nest Polglase, Vernon Walker...). Se l'influenza di Welles è effettivamente possibile, o addirittura concreta, la forma frammentata e la complessa narrazione scelte da Dieterle sono solo sue. È nuovamente una fusione di figure eterogenee, un fantastico leggendario (Faust e il Diavolo) sorretto

da un'immagine stilizzata, distorta, barocca; il realismo rurale dell'Americana'; e un romanzesco alla Dickens attraversato, come in Welles, da folgoranti ellissi temporali e da violente transizioni.

Il film si conclude con un ritorno al politico e al sociale. La figura di Daniel Webster trascina il film verso la celebrazione dei valori democratici americani. Mentre il Diavolo (l'istrionico Walter Huston) ci ricorda che è presente su tutti i fronti, in qualsiasi paese. Dieterle sottolinea il pericolo nazista e ogni altra minaccia fascista o antidemocratica. E ne ricava una forma, l'uso di effetti di straniamento in cui il Diavolo si rivela a più riprese come il regista delle sequenze cui assiste lo spettatore. Nell'ultima inquadratura, alla ricerca di una nuova vittima, Mefisto (chiamato Mr. Scratch) si rivolge... allo spettatore. Finale tragicamente profetico per un'America presto prigioniera del maccartismo e per un regista che ne sarebbe stato vittima.
Pierre Berthomieu, "Positif", n. 496, giugno 2002

All That Money Can Buy *marks the culmination of Murnau's style in Dieterle's work… Dieterle's directing style was a conscious extension of Murnau's as he found his directorial feet. Here again, Dieterle synthesised a fusion. Many of the rural tableaux in* All That Money Can Buy *recall the countryside in* Sunrise*, as do other similarly inspired American melodramas, such as Frank Borzage's* Lucky Star*. On the one hand, we find the same eccentric lighting effects, the same taste in set design, the painted skies, the angular hilltops; on the other, the same grasp of rural American folklore, the tall tale, the colourful details…*

Some have compared Welles' Citizen Kane *to Dieterle's American Faust tale. The comparison is aided by the presence of many of Welles' collaborators in the crew, all of whom were RKO production talents (Robert Wise, Bernard Herrmann, Van Nest Polglase, Vernon Walker…) If, in fact, Welles was a possible – or actual – influence, Dieterle's colourful style and complex narration are all his own. It is another example of a fusion of heterogeneous characters, a legendary fantasy (Faust and the Devil), supported by a strangely skewed and stylised image: rural Americana realism, and Dickensian storytelling, intersected, in the style of Welles, with lightening leaps through time and violent transitions.*

The film ends with a return to the political and social. The figure of Daniel Webster propels the film to a celebration of democratic American values, while the Devil (in the form of larger-than-life Walter Huston) reminds us that he is present on all fronts, in all countries. Dieterle highlights the dangers of Nazism and all other fascist or anti-democratic threats. And he gives it form, using the effects of alienation; the Devil is repeatedly shown to be orchestrating the sequences witnessed by the spectator. In the background, searching for new victim, Mephisto (aka Mr Scratch) turns to face… the spectator. A tragically prophetic ending for an America soon to be in the grips of McCarthyism and for a filmmaker who would become one of its victims.
Pierre Berthomieu, "Positif", n. 496, June 2002

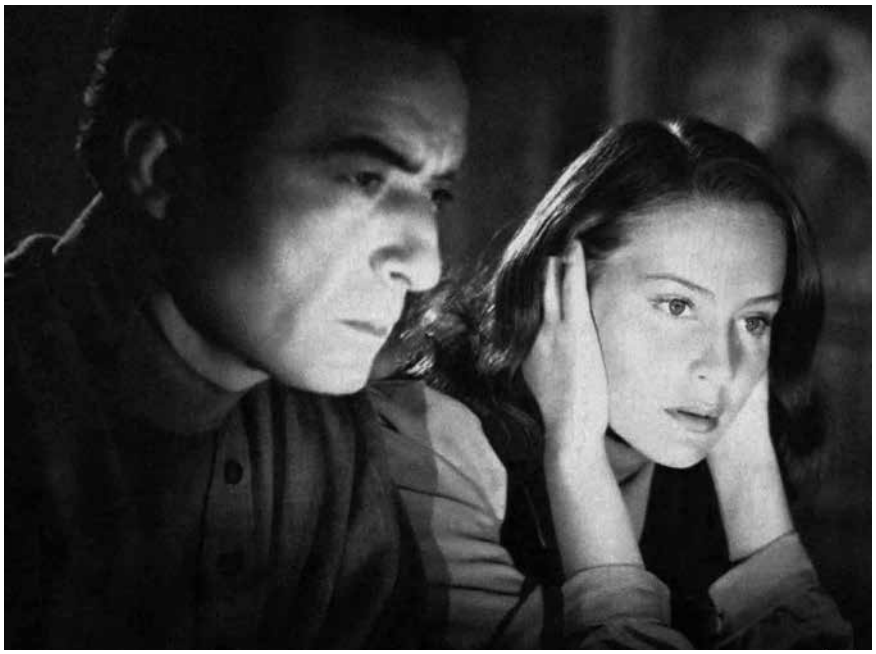
NOI VIVI – ADDIO KIRA!

Italia, 1942
Regia: Goffredo Alessandrini

▪ T. int.: *We the Living*. Sog.: dal romanzo *We the Living* di Ayn Rand. Scen.: Corrado Alvaro, Anton Giulio Majano, Orio Vergani. F.: Giuseppe Caracciolo. M.: Eraldo da Roma. Scgf.: Andrea Beloborodoff, Giorgio Abkhasi, Amleto Bonetti. Mus.: Renzo Rossellini. Int.: Alida Valli (Kira Argounova), Fosco Giachetti (Andrei Taganov), Rossano Brazzi (Leo Kovalenski), Giovanni Grasso (Tishenko), Emilio Cigoli (Pavel Sierov), Annibale Betrone (Vassili Dunaev), Bianca Doria (Irina Dunaev), Gioia Collei (Acia Dunaev), Mario Pisu (Victor Dunaev), Raf Vallone (marinaio). Prod.: Franco Magli per Scalera, Era Film ▪ DCP. D.: 173'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with english subtitles*
▪ Da: Duncan Scott Productions

Noi vivi era un romanzo che proprio in quei mesi era uscito in Italia, scritto da Ayn Rand, scrittrice americana di origine russa. Era un libro che aveva questo sfondo interessantissimo della rivoluzione russa e questi tre personaggi a mia opinione perfetti da un punto di vista cinematografico. Cioè questa ragazza appartenente a una famiglia agiata; il commissario serio e impegnato; e un giovane primo amoroso che era figlio di un ammiraglio. I due maschi così diversi, ma così interessanti comunque, e in mezzo a loro una giovane innamorata di uno per la sua bellezza, per il lato romantico, innamorata dell'altro, cioè del commissario, per la serietà da missionario che aveva nel vivere la sua vita politica. Erano personaggi accattivanti per qualsiasi pubblico medio. Tanto che il film ha avuto un successo che si poteva anche prevedere, ma mai al punto in cui è arrivato. Il film è stato presentato al festival di Venezia e durava quasi quattro ore, tre ore e cinquanta minuti. Devo dire che molto stranamente, e me ne sono molto compiaciuto, in quelle tre ore e cinquanta non si è alzato nessuno. Ed è stato accolto con frenetici applausi. *Noi vivi* è stato diviso dopo in due parti, *Noi vivi* e *Addio Kira*.

Non s'è mai parlato di fare un film anticomunista. Scalera non mi ha mai chiesto di fare questo. Appariva agli occhi di qualsiasi lettore italiano che c'erano molte cose che potevano essere uguali alla situazione nostra. Cioè il fatto, per esempio, che uno non lavorava se non era iscritto; la famosa situazione, famosa dico nel romanzo e in chi ha visto il film, di Brazzi che, essendo figlio di un aristocratico cacciato via dal regime comunista, non aveva una posizione, non riusciva a lavorare e non si voleva iscrivere. Quindi erano situazioni un po' simili



Noi vivi – Addio Kira!

a quelle che succedevano anche da noi. Per questo e per alcune altre analogie, *Noi vivi* è stato poi chiamato, non ufficialmente, il film delle gomitate al buio. Perché succedeva, e mi hanno raccontato parecchi episodi, che davanti a certe situazioni la gente si dava la gomitata nel buio.
Goffredo Alessandrini, *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da* La canzone dell'amore *a* Senza pietà. *Volume primo*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2009

Noi vivi *was a novel that had just recently been published in Italy, by Ayn Rand, an American novelist of Russian origin. It was set against the very interesting backdrop of the Russian revolution and featured three characters that, in my opinion, were perfect from a cinematic point of view: a girl from a well-off family; a serious and committed police inspector; and the young son of an admiral in the throes of love. The two male characters were so different from one another, but so interesting anyway, and in between them was this young girl who was in love with one of them because of his beauty (thanks to her romantic side) and with the other because of the missionary-like zeal with which he pursued his political life. They were captivating characters for a middlebrow audience. So much so that the film was as successful as you might have predicted, but not at the time. The film was presented at the Venice Film Festival and lasted nearly four hours – three hours and 50 minutes. I must admit that, strangely, during those three hours and 50 minutes nobody got up (and I was rather pleased by this). And it was greeted by delirious applause. Later,* Noi vivi *was divided into two parts:* Noi vivi *and* Addio Kira.

Nobody described it as an anti-Communist film. Scalera never asked me to make such a film. It was clear to any Italian reader that there were many possible parallels with our situation. For example, the fact that you couldn't work if you weren't a member of the party. There was the famous (in the book or for those who saw the film) case of Brazzi who, being the son of an aristocrat exiled by the Communist regime, did not have a job, could not work, and did not want to join up. So, there were situations rather similar to what was happening around us. As a result of this and other analogies, Noi vivi *was later unofficially known as the nudge-in-the-dark film. Because that is what happened, and I've been told about many instances in which people nudged each other in the dark when confronted by certain situations.*
Goffredo Alessandrini, L'avventurosa storia del cinema italiano. Da *La canzone dell'amore* a *Senza pietà*. Volume primo*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2009*

SCIUSCIÀ

Italia, 1946 Regia: Vittorio De Sica

▪ T. int.: *Shoeshine*. Sog., Scen.: Sergio Amidei, Adolfo Franci, Cesare Giulio Viola, Cesare Zavattini. F.: Anchise Brizzi. M.: Nicolò Lazzari. Scgf.: Ivo Battelli. Mus.: Alessandro Cicognini. Int.: Franco Interlenghi (Pasquale), Rinaldo Smordoni (Giuseppe), Aniello Mele (Raffaele), Bruno Ortensi (Arcangeli), Emilio Cigoli (Staffera), Gino Saltamerenda (Panza), Anna Pedoni (Nannarella), Leo Garavaglia (commissario di P.S.), Enrico De Silva (Giorgio), Antonio Lo Nigro (Righetto). Prod.: Paolo William Tamburella per Alfa Cinematografica ▪ DCP. D.: 93'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Orium S.A. ▪ Restaurato in 4K nel 2022 da The Film Foundation e Cineteca di Bologna in collaborazione con Orium S.A. con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 4K in 2022 by The Film Foundation and Cineteca di Bologna in collaboration with Orium S.A. with funding provided by Hobson/Lucas Family Foundation at L'Immagine Ritrovata laboratory.*

Nel suo saggio su Charlie Chaplin Sergej Èjzenštejn sottolinea "lo sguardo del bambino". È, questo, anche il nucleo della messa in scena di Vittorio de Sica nelle sue prime tre regie

Sciuscià

importanti (*I bambini ci guardano*, *Sciuscià*, *Ladri di biciclette*) e per certi aspetti anche della quarta, *Miracolo a Milano*.

In *Sciuscià* la guerra, che ha prodotto un'enorme crescita del Lumpenproletariat, prosegue ora in altre forme, come guerra di strada nella giungla urbana. Le situazioni cui lo Stato, la burocrazia e il sistema carcerario sottopongono gli individui sono profondamente e disumanamente assurde rispetto allo sguardo del bambino.

Se l'accusa di *I bambini ci guardano* era diretta ai genitori, qui è trasferita all'apparato sociale. Sullo sfondo di una constatazione crudele spicca una purezza d'osservazione sempre meravigliosa. Quando nel carcere viene proiettato un film – costituito da miseri cinegiornali di guerra – un ragazzino tisico esclama estasiato "Il mare!". Non gli restano che pochi istanti di vita. L'effimera immagine in movimento vale poco o nulla, ma filtrata attraverso la coscienza del ragazzino questo lampo di natura fissato sulla pellicola diventa testimonianza duratura che la vita è preziosa, e che perfino la persona più svantaggiata non avrà vissuto invano.

Il vero tema di *Sciuscià* è l'amicizia tra Pasquale e Giuseppe. Essa sostiene avversità insormontabili e trascende infine una morte che avviene per caso ed è spietatamente crudele nella sua arbitrarietà. La profondità dell'emozione che lega i due ragazzi – attestata dall'intensità distruttiva del loro conflitto – è la misura di tutte le cose.

Il cavallo bianco comprato dai ragazzi significa l'assoluta definitività del loro legame. Per altri è un semplice contratto commerciale negoziato a piacimento. *Sciuscià* è una nuova versione dei due mondi di Jean Vigo. Il mondo degli adulti con la loro guerra, il fascismo e la corruzione è rappresentato in termini di freddo, ordinario realismo, a volte come una bazzecola comica. Il mondo dei bambini è in gran parte invisibile, nascosto, un sogno. Può essere ravvisato sui loro volti o in immagini concepite nello strano chiaroscuro di una leggenda. La visione dei due ragazzi nella foresta in groppa a un cavallo bianco è come una favola che aleggia su tempi malvagi.

Peter von Bagh, *Taikayö* [Una notte di magia], Love Kirjat, Helsinki 1981

Sergei Eisenstein emphasized "the look of the child" in his essay Charlie the Kid. *That is also the core of the mise-en-scène of Vittorio De Sica in his first three significant films as a director (*I bambini ci guardano, Sciuscià, Ladri di biciclette*) and to some extent his fourth one,* Miracolo a Milano.

In Sciuscià, *war, having brought about a huge growth of the lumpenproletariat, is now being continued in other forms, as a street war in the urban jungle. Situations that the state, the bureaucracy and the prison system submit people to that are profoundly and inhumanly absurd with respect to the look of the child.*

Whereas the accusation in I bambini ci guardano *was directed at the parents, it is here transferred to the machinery of the society. Against the background of a cruel statement is a constantly marvellous purity of observation. When a film screening – consisting of poor war newsreels – takes place at the prison, a little tubercular boy is ecstatic: "There is the ocean". He has but a few more moments to live. The ephemeral moving image may amount to next to nothing, but filtered through the boy's consciousness, this flash of nature recorded on film becomes durable testimony that life is precious and even the most disadvantaged person has not lived in vain.*

The true subject matter of Sciuscià *is the friendship of Pasquale and Giuseppe. It sustains insurmountable adversities and finally transcends a death that happens by accident and is pitilessly cruel in its very arbitrariness. The depth of the emotion between the boys – testified to by the destructive intensity of their conflict – is the measure of all things.*

The white horse bought by the boys signifies the absolute finality of their bond. For others it is a mere commercial contract to be brokered at will. Sciuscià *is a new version about the two worlds of Jean Vigo – One, the world of the grownups and their war, fascism and corruption has been depicted in terms of a cool mundane realism, sometimes as a comic trifle; and then the world of the children is largely invisible, hidden, a dream. It can be experienced on their faces or in images conceived in the strange chiaroscuro of a legend. The vision of the two boys in the forest on the back of a white horse is like a fairytale hovering over evil times.*
Peter von Bagh, Taikayö *[A Night of Magic], Love Kirjat, Helsinki 1981 (translated by Antti Alanen)*

CAUGHT

USA, 1949 Regia: Max Ophuls

▪ T. it.: *Presi nella morsa*. Sog.: dal romanzo *Wild Calendar* (1946) di Libbie Block. Scen.: Arthur Laurents. F.: Lee Garmes. M.: Robert Parrish. Scgf.: F. Paul Sylos. Mus.: Frederick Hollander. Int.: James Mason (Larry Quinada), Barbara Bel Geddes (Leonora Eames), Robert Ryan (Smith Ohlrig), Frank Ferguson (dottor Hoffman), Curt Bois (Franzi Kartos), Ruth Brady (Maxine), Natalie Schafer (Dorothy Dole), Art Smith (psichiatra), Sonia Darrin (signorina Chambers), Bernadene Hayes (signora Rudecki). Prod.: David L. Loew, Wolfgang Reinhardt per Enterprise Productions ▪ DCP. D.: 88'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Paramount per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2020 da Paramount Pictures presso i laboratori Paramount Post Services, Deluxe Audio e ProTek, a partire da un controtipo nitrato 35mm / *Restored in 4K in 2020 by Paramount Pictures at Paramount Post Services, Deluxe Audio and ProTek laboratories, from a 35mm nitrate duplicate*

Dreams that money can buy? Un corso di portamento e buone maniere, un lavoro di mannequin in un grande magazzino, la fortuna di incontrare un miliardario, e naturalmente una pelliccia di visone. *Dreams that money can buy*? Una ragazza da sposare solo per far dispetto al proprio terapeuta, e poi da maltrattare come un giocattolo danneggiato, come un trofeo venuto a noia. Pauline Kael scrisse che il miliardario aitante e nevropatico interpretato da Robert Ryan alludeva a Howard Hughes, verso il quale l'expat Ophuls nutriva una motivata acredine, giacché Hughes l'aveva tenuto a mollo quattro anni prima di fargli girare un film, e intanto si riferiva a lui come a "quell'idiota (oaf)"; e infatti il personaggio, che pure occupa gran parte della scena, ha un che di singolarmente trascurabile e vile. Però *Caught* è un film dalla vita travagliata, inizialmente affidato a John Berry, cineasta di formazione wellesiana (poi autore del documentario *The Hollywood Ten* e immediatamente trasferito nella lista nera), e dunque ci sono momenti in cui questo citizen Ryan ci pare circonfuso d'una torva grandezza, accasciato nella sua poltrona, del tutto indifferente alla vertiginosa profondità di campo che lo circonda, come a qualsiasi altra cosa. Max Ophuls entra in seconda battuta, ed è già un'umiliazione per un regista che l'anno precedente aveva firmato *Lettera da una sconosciuta*. La "romantic pulp fiction" ("Variety") che si trova tra le mani forse non lo interessa; forse sta già facendo le valigie per il ritorno in Francia, dove girerà alcuni film capitali della storia del cinema; eppure riesce a fare di *Caught* un noir di magnetica e personale presa visiva. Certo Barbara Bel Geddes (avrà poi quel piccolo ruolo ironicamente tremendo in *La donna che visse due volte*, prima di essere per sempre la matriarca buona di *Dallas*) non è Lola e non è Madame De..., ma Ophuls fa scendere sul suo viso bread-and-butter le ombre della desolazione femminile; e se di James Mason, come dice Emanuela Martini, Hollywood "saprà sfruttare le sottigliezze d'interprete, deprimendone però il potenziale divistico", ecco, possiamo dire che la storia comincia proprio qui, da questo buon dottore cui l'attore britannico offre per quanto può, nei tempi che gli son concessi, spessore e sensualità. La cinepresa di Ophuls è sempre quella che incantava Truffaut, la cinepresa "che attraversa

Caught

la scena, corre sugli scaloni, lungo le facciate, su un marciapiede della stazione, tra i cespugli"; qui scivola fluida e corre e s'impenna nelle due stanze di un appartamentino dell'East Side, tra catini d'acqua e assi da stiro e capelli bagnati e vestaglie di ragazze, e fa della sequenza d'apertura un miracolo di stile. Il sorriso finale, invece, è pura perversione.

Paola Cristalli

Dreams that money can buy? A course in etiquette and deportment, a job as a model in a department store, the good fortune to meet a millionaire, and naturally a mink coat. Dreams that money can buy? A girl to marry just to spite your therapist, and then to mistreat like a damaged toy, a boring trophy. Pauline Kael wrote that the handsome but neurotic character played by Robert Ryan was an allusion to Howard Hughes, towards whom the expat Ophuls felt justifiably bitter, given that Hughes kept him hanging around for four years before letting him shoot a film, all the while referring to him as "that oaf"; indeed, the character, although occupying much of the running time, is somewhat slight and base. Caught *is a film with a troubled history. It was started by John Berry, whose formative experiences were in the company of Welles (he would go on to make the documentary* The Hollywood Ten *and immediately found himself blacklisted), and so there are moments in which this citizen Ryan seems to be possessed of a surly greatness, slumped in his armchair, as completely indifferent to the vertiginous depth of field around as to everything else. Max Ophuls entered the project at a later stage, and this was already a humiliation for a director who had made* Letter from an Unknown Woman *the previous year. Maybe the "romantic pulp fiction" ("Variety") that he found himself lumbered with did not interest him; maybe he was already packing to return to France, where he would shoot some milestones in the history of film; and yet he managed to turn* Caught *into a magnetic noir with a very personal visual style. Certainly Barbara Bel Geddes (who would later play that ironic but excruciating small role in* Vertigo*, before becoming forever the kindly matriarch of* Dallas*) is neither Lola nor Madame De…, but Ophuls lends her plain, bread-and-butter character all the shades of female desolation; if, as Emanuela Martini puts it, Hollywood "knew how to make use of the subtleties in James Mason's acting, albeit while curtailing his star potential", then that process can be said to have begun here, with this good doctor to whom the British actor gives as much depth and sensuality as he can in the time he is given. Ophuls' camera is already the one that enchanted Truffaut, a camera "that passes through a scene, dashes up the stairs, along the front of buildings, down the platform of a station, through the bushes"; here it fluidly glides and darts through the two rooms of a modest East Side apartment, among sinks, ironing boards, girls' wet hair and dressing gowns, making the opening sequence a stylistic miracle. As for the final smile, that is pure perversion.*

Paola Cristalli

SINGIN' IN THE RAIN

USA, 1952
Regia: Stanley Donen, Gene Kelly

▪ T. it.: *Cantando sotto la pioggia*. Sog., Scen.: Adolph Green, Betty Comden. F.: Harold Rosson. M.: Adrienne Fazan. Scgf.: Cedric Gibbons, Randal Duel, Harry McAfee. Mus.: Nacio Herb Brown, Roger Edens, Al Goodhart, Al Hoffman. Int.: Gene Kelly (Don Lockwood), Donald O'Connor (Cosmo Brown), Debbie Reynolds (Kathy Selden), Jean Hagen (Lina Lamont), Millard Mitchell (R.F. Simpson), Douglas Fowley (Roscoe Dexter), Rita Moreno (Zelda Zanders), Cyd Charisse (ballerina). Prod.: Arthur Freed per MGM ▪ DCP. D.: 103'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Warner Bros. per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2022 da Warner Bros. presso il laboratorio Warner Bros. Motion Picture Imaging a partire dai tre master separati ottenuti dai negativi

Singin' in the Rain

originali Technicolor. Le tinte Technicolor originali sono state usate come riferimento per una nuova correzione colore del master con l'ausilio dell'HDR. Un nuovo mix in 5.1 della colonna sonora è stato realizzato a partire dai nastri originali MGM / *Restored in 4K in 2022 by Warner Bros. at Warner Bros. Motion Picture Imaging, from the three separate masters obtained from the original Technicolor negatives. The original archived Technicolor dyes were used as reference for the new master's colour grading with the use of HDR. A new 5.1 mix of the soundtrack has been made from the original MGM tapes*

L'onirismo della grande tradizione del musical hollywoodiano era negli anni andato vieppiù svanendo, mentre per forza di cose era invece rimasta la stilizzazione del canto e della danza. Il lavoro di Donen e Kelly, e specificamente *Singin' in the Rain*, si situa in questo periodo di declino che però – bisogna notarlo – non è, o non è ancora, un momento di crisi. Anzi, proprio fra i Quaranta e i Cinquanta la MGM, casa-leader in ambito di musical, sfornerà una serie di pellicole forse non sempre eccelse ma comunque brillanti e gradevoli (talora addirittura sfarzose) che contribuiranno non poco a identificare il genere con la casa stessa. In effetti, i musical della Metro, poco importa il regista o la qualità dei singoli esiti, esibiscono tutti – senza distinzione – un look preciso e riconoscibile, una qualità patinata, coloratissima, smaltata, lucida e gaia quale nessuna altra produzione poteva vantare. Si osservi un prodotto contemporaneo della Columbia o della Fox: nessuno di essi esibisce l'accattivante morbidezza visiva di un musical Metro. I colori sono più cupi e gratinanti, e comunque meno nitidi e addolciti (Columbia), oppure decisamente vivaci ma di una qualità realistica che non basta il forte sfavillio delle luci a rendere gradevolmente fantasiosi e onirici. […] *Singin' in the Rain* è nel suo insieme una forte, eloquente metafora di un'altra condizione critica del cinema hollywoodiano. Insomma, trattando della grande crisi causata dall'avvento del sonoro, il film allude in realtà a un'atmosfera e a una problematica che si riferiscono invece a una crisi, di altra natura ma non meno preoccupante, che si sarebbe verificata vent'anni dopo. […] *Singin' in the Rain* è dunque una pellicola nostalgica, la rivisitazione di un passato forse non molto lontano nel tempo, ma situato ad anni-luce di distanza quanto a gusto, mentalità, moda, e naturalmente anche tecnologia.

Così lontano che la sequenza d'apertura con un'inquadratura dall'alto in campo lunghissimo della zona del Grauman ha il sapore di una scena presa di peso da un cartone animato: i colori, le luci, i movimenti in lontananza, le linee architettoniche non sembrano affatto veri (ricreati), ma appartengono piuttosto a un altro ordine di immaginario, quello di una realtà trasfigurata da una fantasia colorata e infantile, rutilante e microscopicamente grandiosa.

Franco La Polla, *Stanley Donen, Gene Kelly. Cantando sotto la pioggia*, Lindau, Torino 1997

The oneiric quality of the great tradition of the Hollywood musical had gradually faded over the years, while the stylisation of song and dance had by necessity remained. Donen and Kelly's work, and Singin' in the Rain *in particular, can be situated in this period of decline which, it should be noted, was not, or was not yet, a moment of crisis. Indeed, it is precisely between the 1940s and 1950s that MGM, the leading studio in the production of musicals, delivered a series of films that, if not consistently glorious, are nevertheless always glittering and enjoyable (and sometimes even lavish), and which did much to identify the genre with the studio. The Metro musical, regardless of the director or the quality of the single film, all display (without distinction) a precise and instantly recognisable look – a glossy, polished, colourful, shiny and cheerful quality that no other production could boast. Look at a contemporaneous film by Columbia or Fox: none of them exhibits the captivating visual softness of a Metro musical. The colours are darker and grainier, or at least less clear and soft (Colombia); or they are decidedly intense, but with a realistic quality that not even the strongly flickering light can render pleasingly fantastic and oneiric…*

Singin' in the Rain *is, in its entirely, a powerful, eloquent metaphor for an entirely different critical situation facing Hollywood cinema. In short, in dealing with the great crisis caused by the transition to sound, the film alludes to an atmosphere and a set of problems related to a crisis of a different, but no less worrying, nature that would take place twenty years later…* Singin' in the Rain *is therefore a nostalgic film, the revisiting of a past that is perhaps not too distant in time, but is light years away in terms of taste, mentality, fashion and, naturally, technology.*

So distant that the opening sequence, with its long shot from above of the Grauman's Chinese Theatre, has the feel of a scene lifted from an animated cartoon: the colours, the lights, the distant movements, the architectural lines don't seem at all real (recreated), but instead seem to belong to a different imaginary order – that of a reality transfigured by a childish and infantile fantasy, sparkling and microscopically great.
Franco La Polla, Stanley Donen, Gene Kelly. Cantando sotto la pioggia*, Lindau, Turin 1997*

Él

ÉL

1953, Messico Regia: Luis Buñuel

▪ Sog.: basato sul romanzo omonimo (1926) di Mercedes Pinto. Scen.: Luis Buñuel, Luis Alcoriza. F.: Gabriel Figueroa. M.: Carlos Savage. Scgf.: Edward Fitzgerald. Mus.: Luis Hernández Bretón. Int.: Arturo de Córdova (Francisco Galván de Montemayor), Delia Garcés (Gloria Vilalta), Aurora Walker (Esperanza Vilalta), Carlos Martínez Baena (padre Velasco), Manuel Dondé (Pablo), Rafael Banquell (Ricardo Luján), Fernando Casanova (Beltrán), Luis Beristáin (Raúl Conde). Prod.: Óscar Dancigers per Ultramar Films ▪ DCP. D.: 92'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi */ Spanish version with English subtitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna e Les Films du Camélia ▪ Restaurato da The Film Foundation's World Cinema Project, Les Films du Camélia e Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, in collaborazione con Películas y Videos Internacionales. Con il sostegno di Material World Foundation */ Restored by The Film Foundation's World Cinema Project, Les Films du Camélia and Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in association with Películas y Videos Internacionales. Funding provided by the Material World Foundation*

Nel 1953 la carriera registica di Luis Buñuel stava riprendendo con maggiore libertà e intraprendenza in Messico. Dopo il successo europeo di *I figli della violenza*, Luis Buñuel adattò con il suo complice e collaboratore abituale Luis Alcoriza il romanzo *Él* di Mercedes Pinto: più che una storia di fantasia era la cronaca dettagliata del

terrificante calvario vissuto da vittima di un marito megalomane e gelosissimo che era, in realtà, un caso grave di delirio paranoide (Lacan mostrava questo film ai suoi studenti di psichiatria come buona illustrazione della malattia).

Magnificamente interpretato da Arturo de Córdova, Francisco Galván è ciò che in Spagna si chiama *meapilas*, un baciapile: un devoto 'cristiano buono e puro', ma di fatto un vergine di mezza età. Ossessionato dai piedi calzati di un'altra fedele, Gloria (Delia Garcés), la corteggia finché questa non rompe con il fidanzato per sposare lui, sorprendentemente affascinata com'è dal suo carattere dispotico. Ma già durante la luna di miele Gloria scopre e subisce la gelosia completamente ingiustificata dell'uomo, che interpreta maniacalmente ogni cosa come gesto beffardo e come prova dell'infedeltà della moglie o di complotti contro di sé e contro i propri interessi finanziari e patrimoniali. Diffida di sua moglie, dei suoi avvocati e di quasi tutti, disprezza gli esseri umani che considera parassiti e afferma in modo megalomane che se fosse Dio non perdonerebbe mai l'umanità.

Sebbene di solito Luis Buñuel fosse un grande umorista e un perenne surrealista, questo – un po' come *Il ladro* di Hitchcock – è probabilmente uno dei suoi film più seri, e anche uno dei più complessi e maggiormente caratterizzati da un narrazione tesa ed ellittica, e si conclude con una delle più inquietanti scene finali mai girate. Considerato da molti il migliore tra i capolavori di Buñuel insieme a *Estasi di un delitto* e a *L'angelo sterminatore*, contiene alcune immagini che spingono a chiedersi se Hitchcock avesse visto e ricordasse *Él* quando girò *La donna che visse due volte* cinque anni dopo.

Miguel Marías

In 1953, Luis Buñuel's career as a filmmaker was restarting with increased freedom and initiative in México. After the European success of Los Olvidados, L*uis Buñuel adapted with his usual accomplice and partner Luis Alcoriza the novel* Él *(1926) by Mercedes Pinto, which rather than a fiction was a detailed chronicle of her nightmarish ordeal as the victim of an over-jealous megalomaniac husband who was, in fact, a severe case of delirious paranoia (Lacan showed this film to his psychiatry students as a good example of the mental desorder).*

Magnificently played by Arturo de Córdova, Francisco Galván is what in Spain is called a meapilas*, a very churchy 'good and pure Christian gentleman', but in fact a middle-aged virgin. Obsessed by the shod feet of another churchgoer, Gloria (Delia Garcés), he pursues her until she breaks with her fiancé and finally marries him instead, astonishingly fascinated by his domineering character. But even on the honeymoon she starts to discover and suffer his wholly unjustified jealousy and his maniac interpretation of everything as mocking gestures, as proofs of her unfaithfulness or of conspiracies against himself and his financial and property interests. He mistrusts his own wife, his lawyers and almost everybody, despises humans, whom he sees as vermin, and megalomaniacally claims that if he were God, he would never forgive mankind.*

Although usually Luis Buñuel was a great humourist as well as a permanent surrealist, this – a bit like Hitchcock's The Wrong Man *– is probably one of his most serious films, and also one of the most complex and more tensely and elliptically narrated, closing with one of the most disquieting final shots ever filmed. Considered by many as the best of Buñuel's masterpieces together with* The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz *and* The Exterminating Angel*, it contains some images that make one wonder if Hitchcock had watched and recalled* Él *when he was filming* Vertigo *five years later.*

Miguel Marías

GIANT

USA, 1956 Regia: George Stevens

▪ T. it.: *Il gigante*. Sog.: dal romanzo omonimo (1952) di Edna Ferber. Scen.: Fred Guiol, Ivan Moffat. F.: William C. Mellor. M.: William Hornbeck. Scgf.: Boris Leven. Mus.: Dimitri Tiomkin. Int.: Rock Hudson (Jordan 'Bick' Benedict), Liz Taylor (Leslie), James Dean (Jett Rink), Mercedes McCambridge (Luz Benedict), Carroll Baker (Luz Benedict II), Dennis Hopper (Jordan Benedict III), Sal Mineo (Angel), Elsa Cardenas (Juana Benedict), Chill Wills (zio Bawley), Rod Taylor (David). Prod.: Henry Ginsberg, George Stevens per Giant Productions, Warner Bros ▪ DCP. D.: 201'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Warner Bros. per concessione di Park Circus ▪ Restaurato da Warner Bros. in collaborazione con The Film Foundation. Un ringraziamento speciale a George Stevens Jr., Martin Scorsese e Steven Spielberg / *Restored by Warner Bros. in collaboration with The Film Foundation. Special thanks to George Stevens Jr., Martin Scorsese and Steven Spielberg*

Non c'è immagine del giovane Jett Rink in *Giant*, non c'è sua apparizione, sua fuga, suo sguardo sbieco, suo ritrarsi in penombra che non sembri già predisposto in funzione del mito. Jimmy Dean, cappello calato sugli occhi, allunga le gambe sul cruscotto della macchina scoperta. Jimmy Dean appoggiato allo stipite della porta, questa volta il cappello getta un'ombra su metà del viso, esasperando il rilievo delle labbra socchiuse a reggere la sigaretta. Jimmy Dean corre, solo come un giovane coyote, su uno sfondo vuoto di deserto – come il giovane coyote che Liz Taylor vede, annuncio di terra selvatica, dal finestrino del treno su cui ha appena consumato la sua notte di nozze. Non è solo luce postuma, tragedia americana dell'eroe giovane e bello – e *killed in action* (su una strada della California, a riprese non ancora ultimate). George Stevens conduce il ragazzo selvaggio dell'Actors Studio

Giant

a lavorare sui margini, sulle soglie di un'epopea ranchera che non è la sua. Sulla soglia della grande casa di Reata celebra il suo successo e l'inizio della fine. Dall'orma del piedino della dea, di Leslie/Liz che Jett Rink desidera senza averne il coraggio, sono uscite bolle di petrolio. Ci vuole tempo e lavoro, e lunghi fuoricampo mentre i protagonisti sono impegnati a collaudare il proprio matrimonio, ma infine il petrolio erompe, lo inzuppa. Jett Rink sarà un uomo solo, ma un uomo ricco. Esibisce trionfante la propria faccia unta e nera – come la faccia di Accattone sporca di sabbia, è l'annuncio d'un destino, una ridente maschera tragica. Questa scena magnifica è il displuvio del film, dove *Giant* risplende per quel che è: un capolavoro mancato.

Stevens sa mettere in scena come pochi le dinamiche familiari, il loro funzionamento affettivo ed economico. Come mostrano le sue commedie anni Quaranta (*Un evaso ha bussato alla porta*, *Molta brigata vita beata*), è capace di raccontare, accarezzando i dettagli, quel che accade nelle case. La sua Reata, un gotico americano dai colori schiariti, sembra l'eccentrico prelievo da un quadro di Hopper – intorno non c'è il New England ma il rovente nulla texano. *Giant* ha molti meriti, che non gli impediscono di diventare una ridondante saga sui vecchi e i giovani, la rete narrativa più fitta ma meno tesa, il melodramma blandamente delegato alla causa civile e antirazzista; non aiuta il trucco che di colpo deve aggiungere a tutti vent'anni. Il gigante fragile, l'innocenza americana ormai corrotta dal petrolio, ha quella terribile stempiatura posticcia. Sì, dispiace che siano queste le ultime

immagini che il cinema conserva di lui. Ma così è andata questa vita (di Jett Rink, di Jimmy Dean).

Paola Cristalli

In Giant *there is not an image, appearance, departure, sideways look or retreat into shadows of the young Jett Rink that does not seem made for myth. Jimmy Dean, with his hat pulled over his eyes, stretching his legs onto the convertible's dashboard. Jimmy Dean leaning against the door jamb, his hat casting a shadow on his face, magnifying his half-closed lips holding a cigarette. Jimmy Dean running alone like a young coyote on an empty desert background – like the young coyote Liz Taylor sees, herald of a wild land, from the train where she just spent her wedding night. It is not just a question of posthumous light, the American tragedy of the young and beautiful hero killed in action (on a California road, while shooting was still under way). George Stevens directs the Actors' Stdio wild boy along edges and thresholds of a rancher epic that is not his own. On the threshold of the grand house at Reata he celebrates his success and the beginning of the end. Oil bubbles up from the tiny footprint of the goddess Leslie/Liz, for whom Jett Rink pines in silence. It takes time and work, and long off-screen sequences while the main characters are putting their marriage to the test, but in the end the oil blows out and drenches him. Jett Rink will be a lonely man, but a rich one. He triumphantly shows off his oily black face – like Accattone's face covered in sand, it announces his fate, a smiling tragic mask. This magnificent scene is the film's turning point, where* Giant *shines for what it is: a failed masterpiece.*

*Few knew how to present family dynamics, and how they function emotionally and economically, like Stevens. As his comedies from the 1940s demonstrate (*The Talk of the Town*,* The More the Merrier*), he could tell the story of what was going on inside homes, caressing the details. His Reata, a faded American Gothic, seems a wild sample taken from a Hopper painting – not surrounded by New England but the scorching nowhere of Texas.* Giant *has many virtues, which do not prevent it from becoming a redundant saga about the old and the young, the narrative growing denser but not as taut, the melodrama feebly assigned to civil rights and anti-racism; and the makeup that has to suddenly make everyone look 20 years older does not help. The fragile giant, American innocence made corrupt by oil, has that awfully fake receding hairline. Yes, it's so sad that these are the final images of him preserved on film. But that is how life went (Jett Rink's life, and Jimmy Dean's).*

Paola Cristalli

WRITTEN ON THE WIND

USA, 1956 Regia: Douglas Sirk

▪ T. it.: *Come le foglie al vento*. Sog.: dal romanzo omonimo (1946) di Robert Wilder. Scen.: George Zuckerman. F.: Russell Metty. M.: Russell Schoengarth. Scgf.: Alexander Golitzen, Robert Clatworthy. Mus.: Frank Skinner. Int.: Rock Hudson (Mitch Wayne), Lauren Bacall (Lucy Moore Hadley), Robert Stack (Kyle Hadley), Dorothy Malone (Marylee Hadley), Robert Keith (Jasper Hadley), Grant Williams (Biff Miley), Robert Wilke (Dan Willis), Edward C. Platt (dottor Paul Cochrane), Harry Shannon (Hoak Wayne), John Larch (Roy Carter). Prod.: Albert Zugsmith per Universal-International ▪ DCP. D.: 99'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: NBC Universal per concessione di Park Circus ▪ Restaurato nel 2022 da The Criterion Collection presso il laboratorio NBC Universal StudioPost, a partire dal negativo camera originale 35mm e da una copia vintage 35mm messa a disposizione da Academy Film Archive come riferimento colore. La colonna sonora originale monofonica è stata rimasterizzata dal master magnetico 35mm / *Restored in 2022 by The Criterion Collection at NBC Universal StudioPost laboratory, from the 35mm original camera negative and a vintage 35mm print provided by Academy Film Archive for colour reference. The original monaural soundtrack was remastered from the 35mm magnetic master*

"Uno studio sul fallimento". Così Sirk definiva *Written on the Wind*, precisando che al termine inglese 'failure' preferiva il francese 'échec', più carico del senso tragico di non avere via d'uscita. "L'échec è una delle poche cose che mi appassionino davvero". Nessun romanticismo, nessuna concessione al mito del *loser*. Pur nella sontuosa stilizzazione, qui è tutto decadenza e rovina. Siamo in Texas, i macchinari estraggono petrolio a ritmo continuo e con un lamento cigolante, eco dei ritmi e del lamento di generazioni di schiavi, mentre villa Hadley è l'ultima replica di tante mansions coloniali e le foglie secche che turbinano ovunque potrebbero essere state portate fin qui dal vento di Tara. Una tragedia americana dove tutto è già accaduto, ma possiamo esser certi che domani non sarà un altro giorno: "Nei miei film volevo mostrare questo: le tragedie si ripetono sempre".

Sirk ha a disposizione il suo miglior cast, e sa come usarlo. Tiene sottotono la coppia romantica, Rock e Lauren, lasciandoli però irradiare a ogni apparizione la loro luce divistica, e tende fino allo spasimo le passioni di Robert Stack e Dorothy Malone, i due ricchi, infelici, corrotti rampolli Hadley. Una retorica nitida e potente ci parla dell'irrisarcibile ferita di non piacere al proprio padre, della patetica utopia di tornare a un'infanzia innocente (che non è mai stata tale), della frustrazione sessuale coltivata come una malapianta, della tetra consolazione dell'alcol. Ci sono i colori, come sempre: fiori bianchi fanno da sfondo al passaggio di Lauren Bacall, anturium rossi e insolenti dividono l'inquadratura con Dorothy Malone, che per ballare la sua "danza di morte" (Fassbinder) si sveste e riveste di veli rosa, una qualsiasi cattiva ragazza diventata qualcosa a metà

tra una Salomè e una lady Macbeth. Il film, alla fine, è suo e della sua solitudine: la scena in cui stringe tra dita carezzevoli il modellino di torre petrolifera è stata letta da Truffaut (e da tutti dopo di lui) nel senso dell'ironica compensazione sessuale, Sirk si limitava a dire: "Un'immagine agghiacciante della società americana". Perché i colori ci sono, ma più che mai sembrano pennellate di vernice su un fondo scuro. Perché *Written on the Wind* è, per usare ancora le parole di Fassbinder, una cupa storia splendente "sull'amore, sulla morte e sull'America".

Paola Cristalli

Written on the Wind

"A study of failure". That's how Sirk defined Written on the Wind*, saying that he preferred the French term 'échec' to the English word 'failure' as it better expresses the tragic sense of no exit. "But echec in the sense both of failure and being blocked is indeed one of the few themes which interest me passionately." No romanticism, no concession to the myth of the loser. Even in its sumptuous stylisation,* Written on the Wind *is coloured by decay and ruin. We're in Texas, with machines constantly extracting oil with a squeaking lament, reminiscent of the rhythms and lament of generations of slaves; Villa Hadley is the last replica of innumerable colonial mansions, and the dry leaves swirling everywhere seem to have been swept in by the wind from Tara. An American tragedy where everything has already happened, but we can be sure tomorrow will not be another day: "In my films I want to show exactly the opposite: I think it is the tragedies which are starting over again, always and always."*

Sirk had the best possible cast, and he knew how to use them. He tones down the romantic couple, Rock and Lauren, just letting them irradiate their divine light at every appearance, and takes the two rich, unhappy and corrupt Hadley heirs, Robert Stack and Dorothy Malone, to the extreme. A ruthless, powerful rhetoric describes the irreparable wound of not being appreciated by one's own father, the pathetic utopia of returning to an innocent childhood (which never was), of sexual frustration cultivated like a weed and of alcohol's gloomy consolation. As always, colours play their part: Lauren Bacall's elegant carriage has a background of white flowers, red, insolent anthuriums split the frame with Dorothy Malone, who dances her "dance of death" (Fassbinder) undressing and redressing herself with pink veils, your everyday bad girl transformed into a combination of Salome and Lady Macbeth. In the end, the movie belongs to her and her solitude: the scene in which she caressingly holds a model oil tower has been read by Truffaut (and by everyone after him) as ironic sexual compensation, but Sirk simply said it was: "a rather frightening symbol of American society". Because the colours are there, but they seem like brushstrokes on a black canvas. Because Written on the Wind *is, to borrow the words of Fassbinder again, a dark glowing story "about love, death and America".*

Paola Cristalli

SMOG

Italia, 1962 Regia: Franco Rossi

▪ Sog., Scen.: Pier Maria Pasinetti, Franco Rossi, Gian Domenico Giagni, Franco Brusati, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Ugo Guerra. F.: Ted McCord. M.: Mario Serandrei. Scgf.: Aldo Capuano. Mus.: Piero Umiliani. Int.: Enrico Maria Salerno (Vittorio Ciocchetti), Annie Girardot (Gabriella), Renato Salvatori (Mario), Susan Mueller, Isabella Albonico, Joan Houseman, Len Lesser, Peter Howard. Prod.: Goffredo Lombardo per Titanus ▪ 35mm. D.: 92'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: UCLA Film & Television Archive

Smog è il primo film italiano girato interamente negli Stati Uniti, a Los Angeles. Siamo nel 1962. Inaugurò il Festival di Venezia e poi sparì dalla circolazione.

Racconta la storia di un avvocato romano catapultato a Los Angeles, da dove ripartirà dopo quarantotto ore senza più le certezze che aveva prima di arrivare in quella specie di città del futuro.

Smog

A produrlo la Titanus di Goffredo Lombardo, a dirigerlo Franco Rossi. A interpretarlo: Enrico Maria Salerno, Renato Salvatori e Annie Girardot. Le musiche di Piero Umiliani, con il grande Chet Baker. La fotografia di Freddy McCord, lo stesso di *Il tesoro della Sierra madre*.

Per scrivere la storia di *Smog* Franco Rossi e lo sceneggiatore Gian Domenico Giagni raggiunsero a Los Angeles Pier Maria Pasinetti, che in quella città ci viveva. A Roma si aggiunsero in seguito altri sceneggiatori, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Ugo Guerra, Franco Brusati.

Smog è fondamentalmente un film *on the road*. Lungo i boulevard di Los Angeles accadono le cose che gli sceneggiatori avevano visto di persona, dentro le case personaggi e situazioni che potevano stupire gli italiani di allora, quando per loro l'America era qualcosa di lontano, di irraggiungibile.

Così come gli italiani da poco usciti dalla guerra, vedendo il film, si sarebbero stupiti dalle sequenze girate nell'avveniristico Inglewood Airport, nella casa di Annie Girardot con la piscina sospesa su Los Angeles o nella Judge House, un'enorme sfera trasparente, una casa che somiglia a un'astronave dove si conclude il film.

Girato con uno stile documentaristico, *Smog* racconta gli italiani che vivevano in quella città, il loro rapporto con i californiani, ma anche il provincialismo e la superficialità del protagonista, un tipico figlio del boom economico.

Smog è rimasto sconosciuto ai più, finora. Dopo *Il gattopardo* e *Sodoma e Gomorra* la Titanus rischiò il tracollo finanziario e dovette vendere un pacchetto di film alla MGM tra i quali anche *Smog*, mai più proiettato né in America, né in Italia.

Quel film, un oggetto dimenticato, sconosciuto, misterioso, oggi inizia un percorso che lo riporterà alla luce. Sono passati esattamente sessant'anni.

Gianfranco Giagni

Smog *was the first Italian film to be entirely shot in the US, in Los Angeles. This was in 1962. It opened the Venice Film Festival and then disappeared from circulation.*

It tells the story of a lawyer from Rome who lands in Los Angeles, only to leave 48 hours later lacking the certainties that he possessed before arriving in that futuristic city.

It was produced by Goffredo Lombardo's Titanus and directed by Franco Rossi. The actors were Enrico Maria Salerno, Renato Salvatori and Annie Girardot. The music was by Piero Umiliani, with the great Chet Baker on the trumpet. The cinematography was by Ted McCord, who shot The Treasure of the Sierra Madre.

In order to write the story of Smog, *Franco Rossi and the scriptwriter Gian Domenico Giagni joined forces with Pier Maria Pasinetti, in Los Angeles, where he lived. Subsequently, in Rome, other screenwriters also participated: Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Ugo Guerra, Franco Brusati.*

Smog *is fundamentally a road movie. Events occur on the boulevards of Los Angeles that the screenwriters had personally witnessed; inside the houses we see characters and situations that at the time might have amazed Italians for whom America was distant and unattainable.*

Just as Italians who had recently emerged from the war were amazed by the sequences shot in the futuristic Inglewood airport, in Annie Girardot's house with its swimming pool perched above the city, or the final scenes in Judge House, an enormous transparent sphere that looks more like a spaceship.

Shot in a documentary style, Smog *tells the story of the Italians that live in the city and their relationship with the Californians, but also the provincialism and superficiality of the protagonist, a typical product of the economic miracle.*

Smog *has remained virtually unknown until now. After* The Leopard *and* Sodom and Gomorrah, *Titanus*

risked bankruptcy and was forced to sell a package of films to MGM and this included Smog*, which was never screened again in either America or Italy.*

The film – a forgotten, unknown, mysterious object – begins today a new journey which will allows it to resurface. Precisely 60 years later.

Gianfranco Giagni

LA RICOTTA
Episodio di *RoGoPaG*

Italia-Francia, 1963
Regia: Pier Paolo Pasolini

▪ Sog., Scen.: Pier Paolo Pasolini. F.: Tonino Delli Colli. M.: Nino Baragli. Scgf.: Flavio Mogherini. Mus.: Carlo Rustichelli. Int.: Orson Welles (il regista), Mario Cipriani (Stracci), Laura Betti (la 'diva'), Edmonda Aldini (un'altra 'diva'), Vittorio La Paglia (il giornalista), Maria Bernardini (la strip-teaseuse), Rossana Di Rocco (la figlia di Stracci). Prod.: Alfredo Bini per Arco Film ▪ DCP. D.: 35'. Bn. e Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna ▪ Restaurato in 4K nel 2022 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Compass Film presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dal negativo camera originale e da un positivo colonna doppia banda, entrambi messi a disposizione da Studio Cine / *Restored in 4K in 2022 by Cineteca di Bologna in collaboration with Compass Film at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the original camera negative and the up & down soundtrack positive, both provided by Studio Cine*

Due dimensioni sociali opposte coesistono nel terzo film di Pasolini ed episodio di *RoGoPaG*, incarnate in due personaggi che non dialogano mai: da una parte, il mondo dei privilegiati, la troupe di un film in lavorazione sulla Passione di Cristo, dove domina il regista (Orson Welles, doppiato da Giorgio Bassani), un intellettuale marxista disilluso; dall'altra l'universo sottoproletario delle maestranze e in particolare del generico Stracci (Mario Cipriani), dal volto 'giottesco', che per nutrire una numerosa famiglia rinuncia spesso anche al 'cestino' che gli è destinato. Da una parte, quindi, un artista che ideologicamente dovrebbe essere vicino ai poveri ma non si accorge mai della loro sofferenza che si consuma a due passi da lui, perché completamente assorbito dal gusto estetizzante di comporre le inquadrature del suo film in forma di *tableaux vivants* che riproducono i quadri di Pontormo e Rosso Fiorentino – un regista che è un autoritratto di Pasolini (con le sue invettive contro la borghesia italiana e i versi che legge da una celebre poesia) e il suo contrario, ossia un artista mondano, stanco e compiaciuto; dall'altra un 'povero cristo', sulla linea dei precedenti personaggi pasoliniani (Accattone, Ettore) ma padre di famiglia e uomo maturo, che vive in simultanea con la 'falsa' passione allestita durante il film nel film, un calvario autentico, culminante in un'abbuffata pantagruelica sospesa tra sogno e realtà, mentre la sua morte per indigestione sulla croce è tragicamente reale. Primo film dove Pasolini sperimenta il colore in alcune sequenze (il 'si gira' dei *tableaux vivants* e la 'natura morta' dei titoli di testa), *La ricotta* è anche il primo esempio di geniale contaminazione di registri diversi (il tragico, l'umoristico – con echi chapliniani nell'uso dell'accelerazione del movimento – il caricaturale, il sacro, sia pure in forma paradossale). L'Italia benpensante attaccò il film per colpire Pasolini ed escogitò accuse pretestuose per trascinarlo a processo, dove venne condannato per vilipendio alla religione (venne poi assolto in Corte d'appello) e fu costretto a modificare alcune sequenze e battute.

Roberto Chiesi

In Pasolini's third film, an episode from RoGoPaG*, two contrasting social dimensions coexist, embodied by two characters who never speak with one another. First, there is the world of privilege, the crew shooting a film of the Passion dominated by the director (Orson Welles, dubbed by Giorgio Bassani), a disillusioned Marxist intellectual; and on the other, the world of the subproletariat, in the form of the workmen and, above all, the extra with the Giotto-like face, Stracci (Mario Cipriani), who often skips eating the lunch provided in order to take something back to his numerous family. On the one hand, we have the artist who ideologically should be close to the poor but who does not notice them suffering nearby because he is absorbed in the aesthetic pleasure of composing shots in the form of* tableaux vivants *that replicate the paintings of Pontormo and Rosso Fiorentino. He is both a self-portrait of Pasolini (whose invectives against the bourgeoisie and whose famous poetry he quotes) and his opposite, a secular artist, tired and self-satisfied. On the other hand, there is the impoverished wretch, in some ways similar to Pasolini's earlier characters (Accattone, Ettore), but this time an older man and a father, who simultaneously experiences the staged Passion as both part of the film-within-the-film and an authentic ordeal, which culminates in an enormous binge, poised halfway between reality and dream – while his final death-by-indigestion on the cross is tragically real.* La ricotta *is the first film in which Pasolini experimented with colour in certain sequences (the shooting of the* tableaux vivants *and the 'still life' of the credit sequence), as well as the first instance of his inspired mix of different registers (tragic, comic – with echoes of Chaplin in the accelerated movement – parodic and sacred, albeit in a paradoxical form). Conformist Italy attacked the film in order to get back at Pasolini and devised accusations of blasphemy as a pretext to drag him to trial, where he was found guilty (before being absolved in appeal) and forced to alter certain sequences and lines of dialogue.*

Roberto Chiesi

Pier Paolo Pasolini sul set di *La ricotta*

LA RICOTTA DIRECTOR'S CUT
Episodio di *RoGoPaG*

Italia-Francia, 1963
Regia: Pier Paolo Pasolini

▪ DCP. D.: 38' Col. ▪ Da: CSC – Cineteca nazionale ▪ Restaurato nel 2022 da CSC – Cineteca nazionale presso il laboratorio CSC Digital Lab a partire da una copia positiva 35mm conservata presso la CSC – Cineteca nazionale / *Restored in 2022 by CSC – Cineteca nazionale at CSC Digital Lab, from a 35mm positive print preserved at CSC – Cineteca nazionale*

Per i cento anni dalla nascita di Pier Paolo Pasolini, la Cineteca Nazionale presenta *La ricotta* versione 'director's cut'. È il restauro dell'unica copia sopravvissuta nell'edizione voluta dal regista prima che la censura si abbattesse sul film, ritrovata all'interno del 'gruppo Dogane', materiali filmici abbandonati perlopiù negli scali ferroviari e lasciati inesitati. Si tratta di un positivo 35mm bn/colore di *RoGoPaG*, sfuggito all'intervento della magistratura e quindi rimasto integro, che ripropone il film come uscì nelle sale il 19 febbraio 1963, e come fu visto da pochissimi spettatori poiché il 1° marzo venne posto sotto sequestro. *La ricotta* venne quindi modificato per la seconda versione di *RoGoPaG*, distribuita nel novembre del '63 con il nuovo titolo *Laviamoci il cervello.*

La pellicola originaria dell'episodio pasoliniano, oltre a restituirci il cartello originale con il suo incipit deciso e profetico ("Non è difficile predire a questo mio racconto una critica dettata dalla pura malafede"), contiene diverse immagini e dialoghi successivamente tolti o modificati, fra cui la frase finale pronunciata da Orson Welles davanti alla croce: "Povero Stracci! Crepare è stato il suo solo modo di fare la rivoluzione".

La copia, che col passare del tempo era ormai completamente decolorata, è stata restaurata digitalmente nel laboratorio della Cineteca Nazionale, che l'ha riportata allo splendore originario. Ed è ulteriormente completata da due brevi tagli, ritrovati sempre negli archivi della Cineteca Nazionale, apportati dalla censura prima ancora che il film uscisse nelle sale; appartengono alla scena in cui Natalina (Maria Bernardini) scopre le gambe sfilandosi le scarpe e, incitata dalle comparse, si toglie il reggiseno di spalle: un ultimo tassello alla ricostruzione della versione originale di uno dei film più perseguitati nella storia del cinema italiano.

Il restauro della *Ricotta* 'director's cut' viene presentato al Cinema Ritrovato in prima mondiale.

Francesca Angelucci

To mark the centenary of Pier Paolo Pasolini's birth, the Cineteca Nazionale will present the director's cut *of* La ricotta. *It is a restoration from the only surviving copy of the version the director intended before it met with opposition from the censorship board, which was rediscovered in the 'gruppo Dogane' [customs group], which contains film materials that were, for the most part, abandoned in railway yards and never reached their destinations. In this instance, we were dealing with a 35mm positive of* RoGoPaG *in black-and-white and colour, which bypassed the courts and thus remained intact. It represents the film as it was released in cinemas on 19 February 1963, which was seen by very few people before being seized on 1 March*. La ricotta *was then modified for the second version of* RoGoPaG*, distributed in November 1963 under the title* Laviamoci il cervello.

The original film of Pasolini's episode not only bears the original title card with its confident and prophetic opening caption ("It is easy to predict that my story will be met by criticism in bad faith"), in addition to various images and lines of dialogue that were later removed or modified, including the final line spoken by Orson Welles in front of the cross: "Poor Stracci! Dying was his only way to make the revolution."

The copy, whose colours had become completely desaturated over time, was digitally restored in the laboratories of the Cineteca Nazionale, bringing it back to its original splendour. And it was rendered even more complete by the restitution of two brief cuts enacted by the censors before it even reached cinemas and which were again discovered in the Cineteca Nazionale archives. These belong to the scene in which Natalina (Maria Bernardini) bares her legs while taking off her shoes and, egged on by the extras, removes her bra while facing the other way. It is the final missing piece in a reconstruction of the original version of one of the most persecuted films in the history of Italian cinema.

The restoration of La ricotta *– director's cut at Cinema Ritrovato is a world premiere.*

Francesca Angelucci

AŽ PŘIJDE KOCOUR

Cecoslovacchia, 1963
Regia: Vojtěch Jasný

▪ T. it.: *Un giorno, un gatto*. T. int.: *The Cassandra Cat*. Sog.: Vojtěch Jasný. Scen.: Jiří Brdečka, Vojtěch Jasný, Jan Werich. F.: Jaroslav Kučera. M.: Jan Chaloupek. Scgf.: Oldřich Bosák. Mus.: Svatopluk Havelka. Int.: Jan Werich (castellano Oliva/mago), Emilie Vašáryová (Diana), Vlastimil Brodský (maestro Robert), Jiří Sovák (direttore Karel), Vladimír Menšík (bidello), Jiřina Bohdalová (maestra Julie), Karel Effa (Janek), Vlasta Chramostová (Marjánka), Alena Kreuzmannová (pettegola), Stella Zázvorková (Růžena, moglie del direttore). Prod.: Filmové studio Barrandov ▪ DCP. D.: 105'. Col. Versione ceca con sottotitoli inglesi / *Czech version with English subtitles* ▪ Da: Národní filmový archiv ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da Národní filmový archiv con il sostegno di Milada Kučerová, Eduard Kučera e del Karlovy Vary International Film Festival, a partire da elementi conservati da Filmoteka Narodowa

UN JOUR, UN CHAT...

Až přijde kocour

– Instytut Audiowizualny e Nemzeti Filmintézet Magyarország / *Restored in 4K in 2021 by Národní filmový archiv with funding provided by Milada Kučerová, Eduard Kučera and Karlovy Vary International Film Festival, from elements provided by Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny and Nemzeti Filmintézet Magyarország*

Scoperto nel 1963 dal 16° Festival di Cannes, *Až přijde kocour* di Vojtěch Jasný fu considerato uno dei principali eventi di quell'edizione. Anche se non ricevette il premio più importante (la Palma d'Oro andò a *Il Gattopardo* di Visconti), il film vinse ben tre riconoscimenti, tra cui il Premio Speciale della Giuria. Il nome di Vojtěch Jasný non era sconosciuto al festival. Il regista vi aveva partecipato nel 1959 con *Touha* (Desiderio), un film antologico in cui le diverse storie corrispondono tematicamente alle quattro stagioni. Il 'quartetto della vita umana' era stato girato in bianco e nero e in formato Academy. *Až přijde kocour* fu invece il primo film a colori e panoramico di Jasný, che usò il colore non per creare un'imitazione meccanica della realtà ma per donarle un ulteriore livello di senso e amplificare il messaggio dell'opera. Questo utilizzo era incoraggiato dal genere: un fiaba moderna con elementi satirici e morali. Il 'personaggio' chiave è un gatto magico, il cui sguardo fa sì che le persone cambino colore a seconda delle loro qualità e delle loro azioni. I bugiardi diventano viola, i ladri grigi, gli infedeli gialli e gli innamorati rossi. Quando il film uscì, gli spettatori e la critica diedero per scontato che la colorizzazione fosse frutto di procedimenti chimici. Era vero solo in parte. L'effetto fu perfezionato dai costumi e dalle maschere degli attori, nonché dalla fotografia di Jaroslav Kučera, il cui talento emerge anche nelle scene meno spettacolari, quando sottolinea la bellezza della campagna ceca e la grazia fotogenica della città di Telč (il cui centro storico in stile rinascimentale è Patrimonio dell'umanità dell'UNESCO). Con questo film Jasný confermò il proprio lirismo, che sapeva unire ricordi d'infanzia e allegoria sociale. L'eccellente cast ceco è dominato da Jan Werich in un doppio ruolo: quello del castellano/narratore e quello del mago/proprietario del gatto magico. L'attore si distinse per l'impegno politico e civile e fu un elemento di disturbo per il regime totalitario.

Tomáš Hála

When Až přijde kocour *by Vojtěch Jasný screened at Cannes in 1963, it was accepted as one of the major events of the festival's 16th edition. Although it did not receive the main award (the Palme d'Or went to Visconti's* The Leopard*), the film obtained three prizes altogether, including the Special Jury Prize. The name of Vojtěch Jasný was not unknown to the*

Cannes festival. He had already competed in 1959 with Touha *(Desire), an anthology film where discrete stories thematically correspond to the four seasons. While that 'quartet from human life' was shot in Academy format black and white,* Až přijde kocour *was Jasný's first widescreen colour film. He used colour not in order to create a mechanical imitation of reality, but to endow reality with new meaning and amplify the statement of the whole work. The very genre of the film encouraged such a treatment – a modern fairytale with components of satire and parable. The key 'character' is a magical cat, whose gaze causes people to change colour according to their attributes and actions. Liars become violet, thieves are grey, unfaithful people are yellow and those in love become red. At the time of the film's original release, both general audiences and professionals assumed the colorization was produced through laboratory processing. But that was only partially true. The perfection of the trick was achieved through the actors' clothing and masking as well as Jaroslav Kučera's camerawork. His artistry is also visible in less spectacular scenes, where he underlines the beauty of the Czech countryside and the photogenic grace of the town of Telč (whose Renaissance-era historic centre is on the list of UNESCO World Heritage sites). With this film, Jasný confirmed his stature as a lyricist, combining his childhood experience with an allegory of society. The ensemble of distinguished Czechoslovak actors is dominated by Jan Werich in a dual role – as both the castellan/narrator of the story and the magician/owner of the magical cat. In the civic life of the period, he stood out as a moral authority and a nuisance to the totalitarian regime.*

Tomáš Hála

TOPKAPI

Usa, 1964 Regia: Jules Dassin

▪ Sog.: dal romanzo *The Light of Day* (1962) di Eric Ambler. Scen.: Monja Danischewsky. F.: Henri Alekan. M.: Roger Dwyre. Scgf.: Max Douy. Mus.: Manos Hadjidakis. Int.: Melina Mercouri (Elizabeth Lipp), Peter Ustinov (Arthur Simpson), Maximilian Schell (William Walter), Robert Morley (Cedric Page), Akim Tamiroff (Geven), Gilles Segal (Giulio), Jess Hahn (Fischer), Titos Vandis (Harback), Ege Ernart (maggiore Tufan). Prod.: Jules Dassin per Filmways, F-H Productions ▪ 35mm. D.: 120'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Academy Film Archive per concessione di Park Circus ▪ Restauro fotochimico promosso da The Film Foundation in collaborazione con Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc. con il sostegno di Hollywood Foreign Press Association. Un ringraziamento speciale a Christopher Nolan ed Emma Thomas / *Photochemical restoration by The Film Foundation in collaboration with Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc. with funding provided by the Hollywood Foreign Press Association. Special thanks to Christopher Nolan and Emma Thomas*

Non ho idea di quale sia il consenso della critica in proposito, ma se parliamo di film che privilegiano lo stile rispetto alla sostanza questo è incredibilmente divertente. Mi piace non solo per la sequenza del furto, spesso imitata, in cui uno dei membri della banda rimane appeso a un cavo calato dal soffitto, ma anche per la straordinaria interpretazione comica di Peter Ustinov.

Christopher Nolan, *Guilty pleasures*, "Film Comment", vol. 37, n. 2, marzo-aprile 2001

Immaginate *Rififi* di Jules Dassin rifatto con lo spirito e lo stile comico di *Mai di domenica* e avrete una buona idea della natura del suo ultimo film, *Topkapi* [...]. Anche qui si tratta di un film di rapina abilmente architettato; questa volta però l'obiettivo è strappare fragorose risate, e resteremo sorpresi se non vi farà sbellicare dal ridere o contorcere per la suspense.

Resteremo sorpresi anche se non rimarrete abbagliati dalle scenografie stravaganti e variopinte e dall'ambientazione brillante e suggestiva, che si dà il caso sia Istanbul. È la prima volta che Dassin usa il colore in un film, ed è come un bambino con una nuova scatola di acquerelli. Si è dato alla pazza gioia.

Il regista inizia con Melina Mercouri, la quale nel suo immacolato tailleur sartoriale emerge come una statua di cera da un mélange di danzanti luci colorate per proclamare che è una ladra e che il suo piano è derubare il Museo del Palazzo di Topkapi a Istanbul. Segue uno stacco su un pugnale tempestato di smeraldi che emette bagliori verdi e dorati e si accompagna al costume di un sultano esposto in una vetrina del museo. È questo l'oggetto del suo piano e delle sue brame.

Adesso deve reclutare i ladri che metteranno a segno il colpo. Nella nebbiolina azzurra di un lungosenna parigino svolazza un bel mascalzone, Maximilian Schell. Lui insiste affinché la squadra sia interamente composta da dilettanti. È notte, e ci troviamo ora immersi nelle luci rosse e color lavanda di un boudoir.

Dassin mette così in moto il film in un'atmosfera cromatica che suggerisce eleganza, ricchezza, amore e – soprattutto – finzione. Nel piano viene coinvolto Robert Morley, un lord inglese. È uno scienziato eccentrico, specializzato nella costruzione di congegni. Sarà lui a occuparsi del macchinario con cui i ladri si caleranno dal soffitto e preleveranno il pugnale dalla sua teca.

Vengono poi reclutati due forzuti. Sono Gilles Segal e Jess Hahn. A una guida turistica in un porto greco tocca il compito di guidare un'auto. Ed è una fortuna che scelgano proprio lui, perché è Peter Ustinov e il personaggio è estremamente buffo e delizioso. È la salvezza del film.

Sono infatti le sue disavventure, i suoi pasticci e le sue paure che trasformano il film in qualcosa di più di un melodramma dai risvolti farseschi: grazie a lui diventa una sorta di gioio-

Topkapi

sa parodia della brutta arte del furto con scasso. Vedere Peter Ustinov che affronta sudando gli incontri fortuiti con la polizia turca o è costretto a fare la spia mentre prende parte al piano della gang o si arrampica sul tetto in preda alle vertigini, con il Corno d'Oro in lontananza, significa assistere a una commedia di prima classe.
Bosley Crowther, "The New York Times", 18 settembre 1964

I've no idea what the critical consensus is on this one, but as style-over-substance movies go, this is fabulously entertaining. I love it not just for its often-imitated dangling-from-the-ceiling heist sequence but also for Peter Ustinov's incredible comic performance.
Christopher Nolan, Guilty pleasures*, "Film Comment", vol. 37, n. 2, March-April 2001*

Imagine Jules Dassin's Rififi *done in the spirit and style of his comical* Never on Sunday *and you have a good idea of the nature of his latest film,* Topkapi*… It is another adroitly plotted crime film, played this time for guffaws, and if you don't split something, either laughing or squirming in suspense, we'll be surprised.*

We'll also be surprised if you're not dazzled by the extravagantly colorful decor and the brilliantly atmospheric setting, which happens to be Istanbul. This is the first time Mr Dassin has used color on a film, and he is like a child with a new paint box. He has gone absolutely wild.

He starts with Melina Mercouri in a spotless, white tailored costume emerging like a figure in a waxworks out of a mélange of dancing colored lights to proclaim that she's a thief with a project, which is to rob the Topkapi Palace Museum in Istanbul. Then he cuts to an emerald-studded dagger, glittering golden and green, attached to the costume of a sultan that stands in locked glass case in the museum. This is the object of her project, the goad to her desire.

Now she recruits her burglars. Out of a purple blue mist on a Paris quai *floats a handsome rascal, Maximilian Schell. He insists that their team be composed entirely of amateurs. It is nighttime and now we're in a boudoir, where red and lavender lights play.*

Thus Mr Dassin gets things started in an ambiance of colors that suggests elegance, richness, romance and – most of all – make-believe. Robert Morley, an English lord, is pulled in. He is an eccentric scientist, expert at building gadgets. He will attend to the machinery by which the burglars will drop from the ceiling of the museum and pluck the dagger from its case.

Two muscle men are recruited next. They are Gilles Segal and Jess Hahn. A tourist guide in a Greek seaport is roped in to drive a car. Bless them for picking this fellow, for he is Peter Ustinov, and he is the funniest, most delightful character. He is the salvation of the film.

Indeed, it is his misadventures and confusions and frights that truly make this picture something more than melodrama with a farcical edge. He makes it a joyous sort of travesty of the bad art of burglary. To see Mr Ustinov sweating through his mischance encounters with the Turkish police, or playing the role of stool pigeon while running with the gang, or climbing about the roof of the palace under the heavy influence of vertigo, with the Golden Horn in the distance, is to see first-class comedy.
Bosley Crowther, "The New York Times", 18 September 1964

Christmas Carole

CHRISTMAS CAROLE

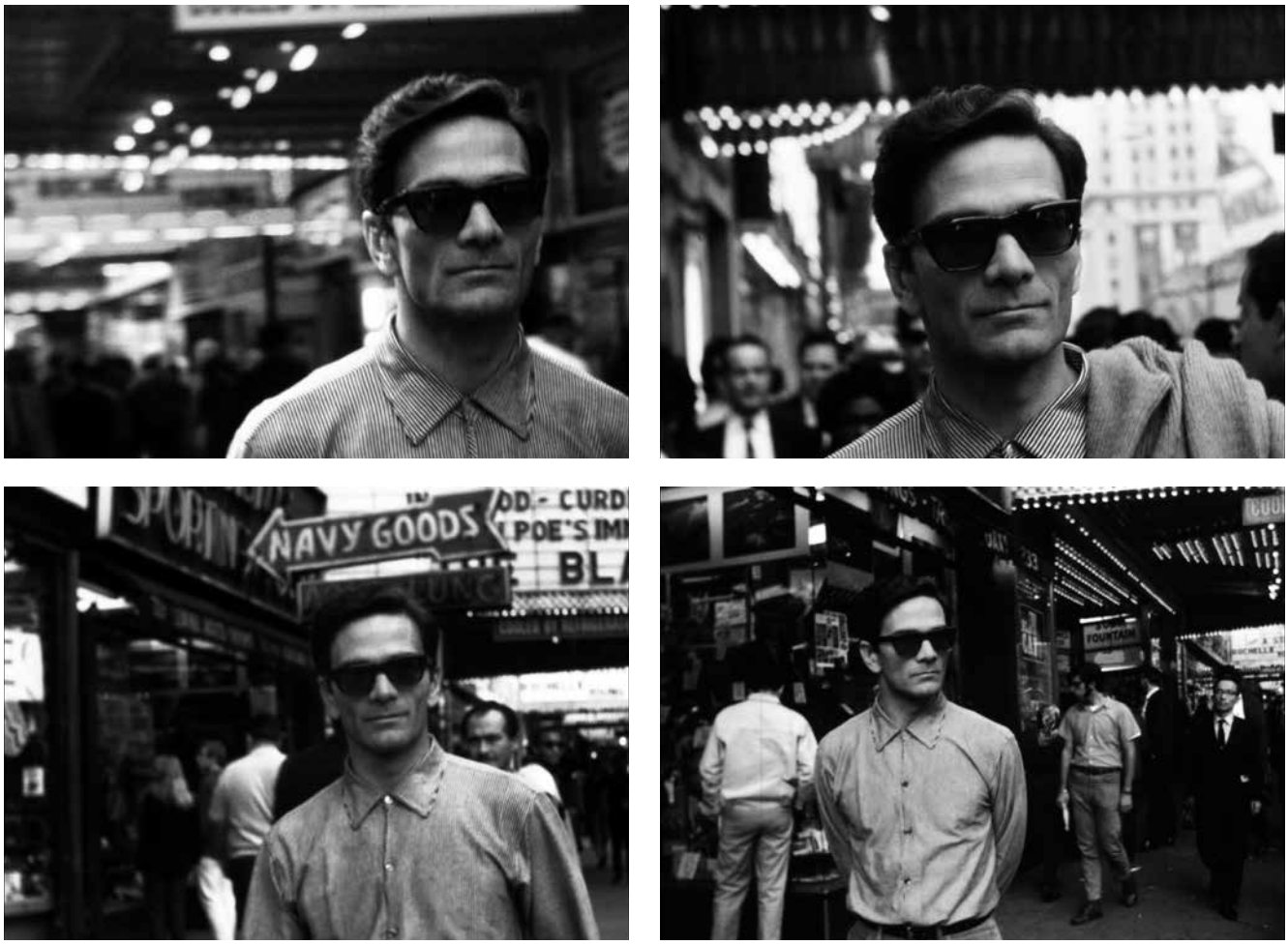
Francia, 1965 Regia: Agnès Varda

▪ Int.: Gérard Dépardieu, Francis Merle, Hélène Viard. Prod.: Ciné-Tamaris
▪ DCP. D.: 5'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: Ciné-Tamaris
▪ Restaurato in 4K nel 2021 da Ciné-Tamaris presso il laboratorio L'Image Retrouvée – Eclair Classics, a partire dal negativo originale / *Restored in 4K in 2021 by Ciné-Tamaris at L'Image Retrouvée – Eclair Classics laboratory, from the original negative*

Parigi, tre giovani attori – Gérard Dépardieu, Hélène Viard, Francis Merle – e la *cinécriture* di Agnès Varda: ingredienti perfetti per un film da farsi. Giudicato troppo provocatorio negli intenti persino per il cinema d'autore della metà degli anni Sessanta, del film restano solo alcuni provini, oggi presentati in versione restaurata. Il gioco di parole del titolo, che trasforma il racconto di Natale inglese in *Carole a Natale*, oltre ad essere in linea con le tecniche di straniamento usuali in Varda, sposta immediatamente l'ottica dal racconto a tesi dickensiano all'apologo contemporaneo, in cui le luminarie e la corsa all'acquisto delle festività innescano le riflessioni di un giovane *raisonneur* 'situazionista', un già formidabile Dépardieu, sulla società dei consumi. Alle porte del '68, le spinte ideali dei giovani nati alla fine della Seconda guerra mondiale rifiutano il dio denaro, inneggiano all'amore libero e alla libertà delle donne. Di lì a poco, Varda, inarrestabile, prende il volo verso gli USA, dove la sua indagine sulle lotte contemporanee continua, tra documentario e finzione, con film come *Black Panthers*, 1968, e *Lions, Love… (and Lies)*, 1969.

Anna Masecchia

Paris, three young actors – Gérard Dépardieu, Hélène Viard, Francis Merle – and Agnès Varda's cinécriture*: the perfect ingredients for making a film. Considered too controversial even for auteur cinema of the mid-1960s, only a few screen tests remain of the film, which are presented today in a restored version. The play on words of the title transforms its meaning of an English Christmas tale into* Christmas Carole*. In addition to being in line with Varda's use of alienation techniques, it immediately shifts the perspective from Dickens' didactic story to a contemporary moral fable in which the lights and shopping frenzy trigger the reflections of a young 'situationist'* raisonneur*, played by a formidable Dépardieu, on consumer society. On the cusp of 1968 and driven by ideals, young people born at the end of World War II reject the god of money, praise free love and women's freedom. Shortly afterwards, the unstoppable Varda took off for the US, where she continued her investigation into contemporary con-*



Agnès Varda – Pier Paolo Pasolini – New York – 1967

flicts combining documentary and fiction, with films such as Black Panthers*, 1968, and* Lions, Love… (and Lies)*, 1969.*

Anna Masecchia

AGNÈS VARDA – PIER PAOLO PASOLINI – NEW YORK – 1967

Francia, 1967 Regia: Agnès Varda

▪ M.: Agnès Varda, Sophie Vermersch, Rosalie Varda-Demy. Int.: Pier Paolo Pasolini, Agnès Varda (voce narrante). Prod.: Ciné-Tamaris ▪ DCP. D.: 4'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi e italiani / *French version with English and Italian subtitles* ▪ Da: Ciné-Tamaris ▪ Restaurato nel 2022 da Cineteca di Bologna e Ciné-Tamaris presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata – L.E Diapason, a partire dall'originale 16mm, un positivo invertibile e suono magnetico / *Restored in 2022 by Ciné-Tamaris at L'Immagine Ritrovata and L.E. Diapason laboratory, from the original 16mm, positive reversal and magnetic soundtrack*

Con in mano la sua 16mm, protesi ottica di una *flâneuse* di pieno Novecento, Agnès Varda filma, nel 1967, la 42ª Strada, riprendendo la folla di passanti al ritmo dei Doors. A perdersi con lei tra le luci, i corpi, i volti e il caos dell'affollatissima e multietnica New York, c'è Pier Paolo Pasolini. Alle immagini girate in stile diretto e senza audio, che si aprono in flou e che si chiudono sul volto sfocato di Pasolini, si associa un denso dialogo tra i due artisti e intellettuali, registrato in un secondo momento. Le riflessioni pasoliniane, sollecitate da Varda, sul rapporto tra realtà e finzione, sulla tradizione figurativa cristiana, sulla funzione che il linguaggio audiovisivo può assumere nella società contemporanea, sono rafforzate da questo *décalage* audiovisivo che, mentre mette a nudo il dispositivo, enfatizza la presenza del dato reale e politico delle immagini, che riesce a emergere, dallo sfondo, in primo pia-

no. In pochi minuti, il tocco di Varda è capace di ritrarre Pasolini parlando di sé e dell'essenza del cinema tutto, che per entrambi è espressione della realtà stessa.

Anna Masecchia

With her 16mm camera in hand, the optical prosthesis of a 20th-century flâneuse*, Agnès Varda filmed 42nd Street in 1967, shooting a crowd of passersby to the beat of The Doors. Pier Paolo Pasolini is with her, getting lost in the lights, bodies, faces and chaos of a crowded and multicultural New York. Opening in soft focus and closing on Pasolini's blurred face, the images shot in a direct style and without audio are merged with a dense dialogue between the two artists and intellectuals, which was recorded later. Prompted by Varda, Pasolini reflects on the relationship between reality and fiction, the Christian figurative tradition and the function of audiovisual language in contemporary society. All of which is enhanced by the audio-visual* décalage *that simultaneously reveals the camera as a device while emphasising the real and political information of the images, which emerges from the background and comes into the foreground. In a matter of minutes, Varda's art captures Pasolini talking about himself and the essence of cinema as a whole, which for both is an expression of reality itself.*

Anna Masecchia

LE SAMOURAÏ

Francia-Italia, 1967
Regia: Jean-Pierre Melville

▪ T. it.: *Frank Costello faccia d'angelo*. Sog.: dal romanzo *The Ronin* di Joan McLeod. Scen.: Georges Pellegrin, Jean-Pierre Melville. F.: Henri Decaë. M.: Monique Bonnot, Yolande Marette. Scgf.: François de Lamothe. Mus.: François de Roubaix. Int.: Alain Delon (Jef Costello), François Périer (l'ispettore), Nathalie Delon (Jane Lagrange), Jacques Leroy (il killer), Cathy Rosier (Valérie), Michel Boisrond (Wiener), Georges Casati (Da Molini). Prod.: Raymond Borderie, Eugène Lépicier per C.I.C.C., Filmel, Fida Cinematografica, Tc Productions DCP. D.: 105'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: Pathé ▪ Restaurato in 4K nel 2022 da Pathé e The Criterion Collection presso il laboratorio L'Image Retrouvée, a partire dal negativo originale 35mm / *Restored in 4K in 2022 by Pathé and The Criterion Collection at L'Image Retrouvée laboratory, from the original 35mm negative*

Il realismo non mi interessa. Tutti i miei film si imperniano sul fantastico. Non sono un documentarista: un film è principalmente un sogno, ed è assurdo copiare la vita nel tentativo di riprodurla esattamente… *Le Samouraï* descrive vari mondi paralleli che non si sovrappongono mai ma di tanto in tanto si limitano a sfiorarsi.

Jean Pierre Melville, in *A Samurai in Paris*, intervista di Rui Nogueira e François Truchaud, "Sight & Sound", estate 1968

L'epigrafe in testa al film – "nessuno è più solo di un samurai senza padrone, forse soltanto una tigre nel deserto" […] è una truffa. Non viene da nessun codice dei samurai, da nessun testo sacro impregnato di antica sapienza giapponese. […] E allora: per Melville richiamarsi all'inesistente codice del samurai aveva il sapore di uno sberleffo anarchico. Questo è un film 'polar'. Vi mancano i quarti di nobiltà? Eccoveli, sotto forma di citazione. Ora *Le Samuraï* è diventato un film polar d'autore. Ma sempre *Samuraï* resta. […]

Pure, nel suo tempo, il film resta una lezione esemplare: è polar, metafisico, perfettamente calato nel rispetto persino maniacale delle regole. L'eroe è solo. Intorno a lui, un Male ancora più aggressivo e contagioso di quello del quale il sicario è portatore (ne sono contagiati persino gli osceni sbirri). La città è nera, e non offre né scampo né redenzione. Gli elementi della tradizione, insomma, ci sono tutti. Ma c'è anche qualcosa di diverso. Qualcosa di sottilmente eversivo.

Ecco. Eversiva è la decisione della pianista Valérie di non confermare agli sbirri il riconoscimento del killer Costello. Nel mondo della maschera-Costello (resa con grande effetto dalla maschera-Delon), l'omertà fa parte delle regole del gioco. Ma solo per i giocatori. Quelli del 'milieu'. I duri, insomma. […] Nel mondo dei duri (e nel codice artefatto che Melville ha imposto al suo eroe) non possono esistere comprensione, condivisione, né tanto meno violazioni delle regole. Il rifiuto di Valérie di incastrarlo aggiunge alla metafisica del noir il pathos del melodramma. Ma Costello è troppo esperto samurai (e Melville troppo scanzonato demiurgo) per intravedere una chance di salvezza. Perciò, il finale è obbligato. E tutto ciò che resta da fare a Costello è prepararsi adeguatamente al momento del trapasso. Ed è ciò che Costello farà, coscienziosamente, obbedendo, in morte come in vita, al codice-bluff che lo ha sempre guidato.

Giancarlo De Cataldo, *Il tempo della visione*, in *Jean-Pierre Melville*, a cura di Mauro Gervasini e Emanuela Martini, Il Castoro, Milano 2008

I'm not interested in realism. All my films hinge on the fantastic. I'm not a documentarist: a film is first and foremost a dream, and it's absurd to copy life in an attempt to produce an exact re-creation of it… Le Samouraï *describes several parallel worlds which never overlap but merely brush against each other from time to time.*

Jean Pierre Melville, in A Samurai in Paris, *interview with Rui Nogueira and François Truchaud, "Sight & Sound", Summer 1968*

The inscription that opens the film – "There is no greater solitude than that of the samurai unless it is that of the tiger in the jungle" – is a fake. It does

Le Samouraï

not come from the samurai code or from any sacred text impregnated with ancient Japanese wisdom… For Melville, invoking an inexistent samurai code was like an anarchic joke. The film is a polar. *Do you think that lacks the necessary refinement? Then here you have it, in the form of a citation. Nowadays,* Le Samouraï *has become a* polar *by an auteur filmmaker. But it still remains* Le Samouraï.

Nevertheless, in its time, the film was an exemplary lesson: it was a metaphysical polar, *obsessively respectful of the genre's rules. The hero is alone. An evil surrounds him that is even more aggressive and contagious than that which the killer bears (even the horrendous cops are corrupted by it). The city is dark and offers neither salvation nor redemption. In short, all the traditional elements are in place. But there is also something different. Something subtly subversive.*

And here it is: the pianist Valérie's decision not to reveal to the cops that she has recognised the killer Costello is subversive. In the world of Costello's facade (effectively embodied by Delon's persona), a code of silence is part of the rules of the game. But only for the players. For those of the 'milieu'. Tough guys, in other words… In the world of tough guys (and in the artificial code that Melville has imposed on his hero) there can be no understanding or sharing, much less a violation of the rules. Valérie's refusal to incriminate him adds melodramatic pathos to the metaphysics of noir. But Costello is too expert a samurai (and Melville too detached a demiurge) to perceive even a glimmer of salvation. And so, only one ending is possible. And all that Costello can do is prepare himself for the moment of his death. And that is what Costello will do, conscientiously; obeying, in death as in life, the fake code that has always guided him.
Giancarlo De Cataldo, Il tempo della visione, *in* Jean-Pierre Melville, *edited by Mauro Gervasini and Emanuela Martini, Il Castoro, Milan 2008*

KOROTKIE VSTREČI

Urss, 1967 Regia: Kira Muratova

▪ T. it.: *Brevi incontri*. T. int.: *Brief Encounters*. Scen.: Kira Muratova, Leonid Žuchovickij. F.: Gennadij Karjuk. M.: Olga Charakova. Scgf.: Aleksandra Konardova, Oleg Perederij. Mus.: Oleg Karavajčuk. Int.: Nina Ruslanova (Nadja), Vladimir Vysockij (Maksim), Kira Muratova (Valentina Ivanovna), Valerij Isakov (Stëpa), Elena Bazil'skaja, Ol'ga Vikland, Aleksej Glazyrin. Prod.: Odessa Film Studio ▪ DCP. D.: 96'. Col. Versione russa / *Russian version* ▪ Da: StudioCanal ▪ Restaurato in 4K nel 2022 da StudioCanal in collaborazione con The Criterion Collection presso il laboratorio L'Image Retrouvée, a partire dal negativo originale 35mm conservato da Gosfil'mofond / *Restored in 4K in 2022 by StudioCanal in collaboration with The Criterion Collection at L'Image Retrouvée laboratory, from the original 35mm negative print preserved at Gosfil'mofond*

Korotkie vstreči

Korotkie vstreči è solo uno dei vari film realizzati nel 1966-1967, proprio alla fine del Disgelo ispirato da Chruščëv, che hanno come protagoniste donne in gamba, non sposate [...] alle prese con i conflitti tra le esigenze della loro professione e quelle dell'amore, della famiglia o – in senso più ampio – dell'umanità, superando di molto gli stereotipi della femminilità sovietica dell'era staliniana: o Cenerentola o portentosa Amazzone. [...] Nadja, ragazza di paese che fa la cameriera in una tavola calda, si innamora di un giovane con la chitarra, Maksim, e rintraccia il suo indirizzo in città. Si scopre che è l'appartamento di Valentina, membro del soviet cittadino che si occupa di acqua e fognature. Valentina pensa che la ragazza le sia stata mandata per fare la domestica a tempo pieno; Nadja, che tace della sua amicizia con Maksim, accetta il lavoro. […] Vladimir Gulčenko ha osservato che la trama non è tanto un triangolo amoroso quanto due linee narrative parallele che si incontrano da qualche parte oltre la cornice del film. In effetti questo riflette la genesi della sceneggiatura, che Muratova scrisse in collaborazione con Leonid Žuchovickij. [...] La linea narrativa Nadia/Maksim proveniva dal racconto di Žuchovickij *Dom v stepi* (La casa nella steppa). [...] Ma la Nadja di Muratova, nell'interpretazione di Ruslanova, è un personaggio molto più interessante della diciassettenne magra e pallida di Žuchovickij. È una giovane indipendente con profonde radici nel villaggio natale. Nel film il rapporto più interessante e pienamente sviluppato è quello tra le due donne, piuttosto che tra l'una o l'altra e Maksim. Della collaborazione con Muratova Žuchovickij ricorda: "La mia era la storia di un uomo; apparve chiaro che Kira voleva fare un film di donne".

Jane Taubman, *Kira Muratova,*
IB Tauris, New York 2005

Korotkie vstrechi *was only one of several films made in 1966-1967, at the very end of the Khrushchev-inspired Thaw, featuring capable, unmarried heroines… who struggle with conflicts between the demands of their profession and those of love, family or – in the wider sense – of humanity, going far beyond the Stalin-era stereotypes of Soviet womanhood: either Cinderella or all-capable Amazon… Nadia, a village girl working as a waitress in a roadside cafe, falls in love with the guitar-playing Maxim and tracks down his address in the city. It turns out to be the apartment of Valentina, a member of the city soviet in charge of water and sewage. She assumes the girl at her door has been sent to work as a live-in housekeeper; Nadia, not revealing her friendship with Maxim, accepts the job… Vladimir Gulchenko has observed that the plot is less a love triangle than two parallel story lines that meet somewhere beyond the frame of the film. In fact, this reflects the genesis of the screenplay, which Kira Muratova wrote in collaboration with Leonid Zhukhovitsky… The Nadia/Maxim plot line came from Zhukhovitsky's short story,* The House in the Steppe… *But Muratova's Nadia, in Ruslanova's interpretation, is a far more interesting character*

Dolgie provody

than Zhukhovitsky's skinny, pale-browed 17-year-old. She is a self-contained young woman with deep roots in her native village. In the finished film, the most interesting and fully developed relationship is that between the two women, rather than between either of them and Maxim. Of his collaboration with Muratova, Zhukhovitsky recalls, "My story was a man's story; it became clear that Kira wanted to make a woman's film."
Jane Taubman, Kira Muratova*,*
IB Tauris, New York 2005

DOLGIE PROVODY

Urss, 1971 Regia: Kira Muratova

▪ T. it.: *Lunghi addii*. T. int.: *The Long Farewell*. Scen.: Natalija Rjazanceva. F.: Gennadij Karjuk. M.: Valentina Olejnik. Scgf.: Enrique Rodríguez. Mus.: Oleg Karavajčuk. Int.: Zinaida Šarko (Evgenija Vasilevna), Oleg Vladimirskij (Saša Ustinov), Jurij Kajurov (Nikolaj Sergeeevič), Svetlana Kabanova (Tat'jana Karceva), Lidja Dranovskaja (Vychodceva), Viktor Il'čenko (Pavel Konstantinovič). Prod.: Grigorij Kogan per Odessa Film Studio ▪ DCP. D.: 97'. Col. Versione russa / *Russian version* ▪ Da: StudioCanal ▪ Restaurato in 4K nel 2022 da StudioCanal in collaborazione con The Criterion Collection presso il laboratorio L'Image Retrouvée, a partire dal negativo originale 35mm conservato presso Gosfil'mofond / *Restored in 4K in 2022 by StudioCanal in collaboration with The Criterion Collection at L'Image Retrouvée laboratory, from the 35mm original negative preserved by Gosfil'mofond*

La divorziata Evgenija Vasilevna, brillantemente interpretata da Zinaida Šarko, ha trascorso quindici anni alla stessa scrivania lavorando come traduttrice tecnica. È ugualmente incastrata nella routine impostale dal suo ruolo di madre, dato che si rifiuta di ammettere che suo figlio Saša è cresciuto e per molti versi si rifiuta lei stessa di crescere. [...] Muratova sottopone la sua protagonista a uno sguardo gelido e penetrante che rivela i suoi peggiori difetti. Ma, come la Valentina di *Korotkie vstreči*, Evgenija non è una caricatura. Šarko ce la rende sufficientemente simpatica da farci rabbrividire per l'imbarazzo quando tormenta in pubblico Saša perché si pulisca le unghie, o corrompe un postino per leggere le lettere che Saša riceve dal padre. [...] Il tema del rapporto genitore/figlio è trattato in maniera interessante e per certi versi insolita. La sceneggiatura incoraggia a essere più accomodanti, più attenti, più umani. Aleksandr Zarchi, un veterano della regia, scrisse di Evgenija Vasilevna: "A prima vista sembra banale e sgradevole, ma poi scopriamo in lei emozioni veramente forti nei confronti di suo figlio, e spessore umano". Lo sceneggiatore Michail Blejman aggiunse: "Ci siamo abituati troppo al fatto che un film e una sceneggiatura siano 'su' qualcosa. E restiamo un po' perplessi dinanzi a una sceneggiatura che parla semplicemente della vita senza mettere in primo piano un 'problema'". [...] Muratova aveva quasi finito il film quando, il 2 marzo 1971, ricevette un minaccioso telegramma dal capo di Goskino che la convocava a Mosca. Dopo aver visionato il materiale girato, il comitato editoriale richiese sostanziali modifiche [...]. La richiesta principale riguardava la protagonista, "che ancora in diverse scene è priva di fascino, di simpatia per gli altri, di un carattere pienamente ammirevole". [...] Le otto richieste illustrano l'ossessione dei burocrati per gli elementi non abbastanza allegri e ottimisti. [...] Durante i sedici anni in cui non poté essere distribuito, *Dolgie provody* fu regolarmente mostrato agli studenti del VGIK, a Mosca, dove influenzò un'intera nuova generazione di cineasti sovietici.
Jane Taubman, *Kira Muratova*, I.B Tauris, New York 2005

Divorcee Evgeniia Vasilevna, brilliantly acted by Zinaida Sharko, has spent 15 years working at the same desk as a technical translator. She is equally stuck in the rut of her mothering role, refusing to acknowledge that her son Sasha has grown up, as in many ways she refuses to grow up herself… Muratova subjects her heroine to a steely-eyed, penetrating gaze that reveals her worst faults. But, like Valentina in Korotkie vstrechi*, Evgeniia is no caricature. Sharko makes her sufficiently sympathetic for us to cringe in embarrassment when she publicly nags Sasha to clean his nails, or bribes a postal worker to let her read his letters from his father… The theme of the parent/child relationship is treated in an interesting and somewhat unusual way. The screenplay encourages youth to be tender, more attentive, more humane. Veteran director Alexander Zarkhi wrote of Evgeniia Vasilevna: "At first glance, she seems banal and unpleasant, but later we discover in her genuinely strong emotions towards her son, and a human depth." Screenwriter Mikhail Bleiman added: "We have got too used to a film and a screenplay being 'about' something. And we feel a bit at a loss when faced with a screenplay that is simply about life without foregrounding a 'problem'."… Muratova had nearly finished the film when, on 2 March 1971, an ominous telegram from the head of Goskino summoned her to Moscow. After looking at the material she had shot the editorial board demanded major changes… Their principal demand concerned the heroine, "who still in several scenes is devoid of charm, sympathy for others, fully admirable character"… Their eight demands illustrate the bureaucrats' obsessive concern with elements that were less than cheerful and optimistic… During the 16 years that* Dolgie provody *was withheld from release it was regularly shown to students at VGIK, in Moscow, where it influenced a whole new generation of Soviet filmmakers.*
Jane Taubman, Kira Muratova*, I.B Tauris, New York 2005*

IL CONFORMISTA

Italia-Francia-Germania Ovest, 1970
Regia: Bernardo Bertolucci

▪ T. int.: *The Conformist*. Sog.: dal romanzo omonimo (1951) di Alberto Moravia. Scen.: Bernardo Bertolucci. F.: Vittorio Storaro. M.: Franco Arcalli. Scgf.: Ferdinando Scarfiotti. Mus.: Georges Delerue. Int.: Jean-Louis Trintignant (Marcello Clerici), Stefania Sandrelli (Giulia), Dominique Sanda (Anna Quadri), Gastone Moschin (Manganiello), Pierre Clémenti (Lino Seminara), Enzo Tarascio (professor Quadri), José Quaglio (Italo Montanari), Milly (madre di Marcello), Yvonne Sanson (madre di Giulia), Giuseppe Addobbati (padre di Marcello). Prod.: Maurizio Lodi-Fè per Mars/Marianne/Maran ▪ DCP. D.: 114'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna ▪ Restaurato in 4K nel 2022 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Minerva Pictures sotto l'egida della Fondazione Bernardo Bertolucci presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dal negativo camera originale. Con il contributo del Ministero della Cultura e il sostegno di "A Season of Classic Films", iniziativa promossa da ACE – Association des Cinémathèques Européennes all'interno del programma Creative MEDIA della Commissione Europea / *Restored in 4K in 2022 by Cineteca di Bologna in collaboration with Minerva Pictures under the aegis of Fondazione Bernardo Bertolucci at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the original camera negative. With funding provided by Ministero della cultura and "A Season of Classic Films", initiative promoted by ACE – Association des Cinémathèques Européennes for the Creative MEDIA programme of the European Commission*

Strategia del ragno e *Il conformista* hanno in comune il tema del tradimento, la presenza del passato che ritorna e il peso della figura paterna, con la differenza che nel *Conformista* il figlio, Trintignant, tradisce il professor Quadri (la figura paterna), mentre in *Strategia del ragno* è Athos padre ad avere tradito. In ogni caso si tratta di due parricidi che suppongono un passato e una memoria. Nel *Conformista* la memoria è quella del cinema francese e americano degli anni Trenta mentre *Strategia del ragno* si nutre di ricordi di infanzia reali [...].

Ho girato *Il conformista* lasciando aperta la possibilità di raccontarlo cronologicamente, come nel romanzo di Moravia. Fin dall'inizio delle riprese ero affascinato però dalla possibilità di usare il viaggio in automobile come il 'presente' del film, il contenitore della storia. Insomma, il protagonista viaggia anche nella memoria. Per questo avevo girato molto materiale sul viaggio di Trintignant. Con un grande montatore come Kim [Arcalli], accade di poter vedere, poco a poco, la struttura del film che si materializza. La struttura di un film è solo annunciata dalla sceneggiatura e comincia a esistere e a manifestarsi durante le riprese, ma è durante il montaggio che prende definitivamente corpo.
Bernardo Bertolucci, in Enzo Ungari, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, Ubulibri, Milano 1982

Non è il caso di analizzare minutamente come e in che misura il giovane Bertolucci abbia modificato, con una libertà che sfiora la sana insolenza e nel quadro di un'obbligata potatura, figure e fatti che affollano le quattrocento pagine del romanzo moraviano per ridurle a una durata inferiore alle due ore. Basti dire che le ottanta pagine del prologo [...] sono risolte in una breve sequenza, frammentata dal montaggio secondo quella distorsione allucinata della visione che è una delle cifre stilistiche dominanti del film. [...]

Il sesso e il fascismo sono i due poli del *Conformista*. O, se si preferisce, la polpa e la buccia. Il conformista Marcello ha sete di normalità per coprire la propria inconfessata e temuta anormalità sessuale. È fascista perché vede nel fascismo il mito collettivo cui immolare, nel miraggio dell'ordine, il

Il conformista

proprio disordine, quel che lo fa diverso dagli altri. In nome del fascismo uccide, nell'illusione di riscattare un delitto precedente con un'azione criminosa, ma legalizzata. Risulta piuttosto chiaro che in Marcello il fascismo è l'accidente, il conformismo è la sostanza: questo conformismo è fascista, ma potrebbe essere altro in diverse circostanze storiche. Sarebbe comodo ridurre *Il conformista* a un film 'sul' fascista, cioè in costume, trascurandone la carica critica di una classe e di una generazione.
Morando Morandini, *Il conformista*, in *In viaggio con Bernardo. Il cinema di Bernardo Bertolucci*, a cura di Roberto Campari e Maurizio Schiaretti, Marsilio, Venezia 1994

Strategia del ragno *and* Il conformista *share the theme of betrayal, a past that returns and the weight of the father figure, with the difference that in* Il conformista *the son, Trintignant, betrays Professor Quadri (the father figure), while in* Strategia del ragno *Athos the father is the traitor. Both, however, deal with parricide based on a past and a memory. In* Il conformista *the memory is of French and American films from the 30s, while* Strategia del ragno *was fed by real childhood memories…*

I shot Il conformista *leaving it open to the possibility of telling it chronologically, like the novel by Moravia. Right from the start I was fascinated by the possibility of using the car journey as the film's present, a kind of vessel for the story. In other words, the main character travels in his memory as well. For this reason I shot a lot of material for Trintignant's trip. With a great editor like Kim [Arcalli], bit by bit you can see the structure of the film materialise as it is created. A film's structure is only outlined by the screenplay. It begins to exist and manifest itself during filming. But it is during the editing phase that it takes shape definitively.*
Bernardo Bertolucci, in Enzo Ungari, Scene madri di Bernardo Bertolucci, *Ubulibri, Milan 1982*

This is not the place to meticulously analyse how and to what extent young Bertolucci – between a freedom bordering on healthy insolence and trimming that was necessary – changed the figures and facts filling the 400 pages of Mora-

via's novel and reduced it to less than two hours. Suffice it to say that the eighty pages of the prologue… are turned into a short sequence, interspersed with hallucinatory, distorted visual effects, one of the dominant stylistic features of the film…

Sex and fascism are the two extremes of Il conformista. *Or, if one prefers, the pulp and the skin. Conformist Marcello thirsts for normality to cover his unspoken, feared sexual abnormality. He becomes a fascist because he sees in fascism a collective myth to which he can sacrifice his own disorder, what makes him different from the others, in a mirage of order. He kills for fascism under the illusion of redeeming a previous crime with a criminal but legalised action. It is evident that Marcello is a fascist merely by chance, in reality he is a conformist: his conformism is fascist, but it could be something else in different historical circumstances. It would be easy to reduce the film* Il conformista *to being a film 'about' the fascist, as a costume, neglecting its powerful criticism of a class and of a generation.*
Morando Morandini, Il conformista, *in* In viaggio con Bernardo. Il cinema di Bernardo Bertolucci*, edited by Roberto Campari and Maurizio Schiaretti, Marsilio, Venice 1994*

DOROSHKECHI

Iran, 1971 Regia: Nosrat Karimi

▪ T. int.: *The Carriage Driver*. Scen.: Nosrat Karimi. F.: Houshang Baharlou. M.: Sirus Jarrahzadeh. Mus.: Mojtaba Mirzadeh. Int.: Nosrat Karimi (Gholamali), Shahla Riahi (Zinat Sadat), Masoud Asadollahi (Morteza), Arghavan (Pouri), Babak Karimi (Hassan), Ezattollah Navid, Diana. Prod.: Manouchehr Sadeghpour
▪ DCP: D.: 115'. Versione farsi con sottotitoli inglesi / *Farsi version with English subtitles* ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée
▪ Digitalizzato in 4K nel 2022 da CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée presso il laboratorio CNC Film & Digital Restoration, a partire da una copia vintage messa a disposizione da Les Films de l'Astrophore / *Digitised in 4K in 2022 da CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée at CNC Film & Digital Restoration laboratory, from a vintage print provided by Les Films de l'Astrophore*

Il matrimonio tra i giovani innamorati Morteza e Pouri è subordinato all'approvazione da parte di Morteza del matrimonio tra sua madre, rimasta vedova da poco, e il padre di Pouri. Ne deriva tutta una serie di complicazioni. Il film di Nosrat Karimi su un 'matrimonio all'iraniana', che di fatto corrisponde a una 'commedia all'iraniana', è una grande riscoperta. Esemplifica un certo tipo di cinema iraniano popolare ma di buona fattura che fu vietato dalla rivoluzione del 1979 divenendo da allora inaccessibile.

Karimi, che aveva fatto un po' di apprendistato con Vittorio De Sica ed era profondamente innamorato del cinema italiano (un anno prima aveva scritto per un altro regista una sceneggiatura ispirata a *Guardie e ladri*), trasformò una storia realistica in un'intricata commedia. *Doroshkechi* incorpora magistralmente influenze che vanno dal neorealismo rosa al *filmfarsi* (il cinema commerciale iraniano) ma anche al cinema cecoslovacco; quest'ultimo, grazie agli studi di Karimi a Praga, ispira una sequenza onirica ed elementi animati assolutamente sorprendenti.

L'autenticità e l'intensità della recitazione restituisce la sensazione di un vero ambiente operaio. Sorprende anche la qualità delle interpretazioni, se si considera che – ad eccezione della veterana Shahla Riahi (prima regista donna della storia del cinema iraniano grazie al film *Marjan* del 1956) – tutti gli attori principali erano esordienti, compresi Karimi e suo figlio Babak (che in seguito è apparso in film di Abbas Kiarostami e Asghar Farhadi).

Karimi offre una critica pungente seppur bonaria della società iraniana, sfruttandone in chiave comica i pregiudizi e i preconcetti sul *namus* (la virtù dei membri femminili della famiglia) e prendendo in giro riti come la sepoltura, il matrimonio e la circoncisione. In tutto ciò le donne vengono presentate come il sesso più ragionevole, realista ed equilibrato. Karimi continuò a mettere in discussione i fondamenti tradizionali della vita iraniana in due commedie sexy estremamente controverse, *Triple Bed* e *Mohallel* – la seconda delle quali rischiò di provocare una *fatwa* –, ma mai con lo stesso successo. *Doroshkechi* rimane non solo il suo miglior film ma anche una delle commedie più belle della storia del cinema iraniano.

Ehsan Khoshbakht

When the marriage of young lovers Morteza and Pouri becomes subject to Morteza approving the marriage of his recently widowed mother to Pouri's father, a set of complications arise. Nosrat Karimi's film about 'marriage Iranian style', which amounts to a Commedia all'iraniana*, is a major rediscovery. It exemplifies a popular yet finely crafted type of Iranian cinema, access to which has been banned since the 1979 revolution.*

Karimi, who had done some apprenticeship work with Vittorio De Sica and had a huge love for Italian cinema (a year earlier he wrote a script based on Cops and Robbers *for another director), turned a real-life story into an intricate comedy.* Doroshkechi *shows a masterful use of elements from pink neorealism,* filmfarsi *(Iranian popular cinema) as well as Czechoslovakian cinema; the latter, thanks to Karimi's education in Prague, informing a dream sequence and totally surprising animation elements in the film.*

The authenticity and warmth of the acting throughout creates the sense of a real working-class milieu. The quality of the performances is surprising too since, with the exception of the veteran Shahla Riahi (credited as being the first female director in the history of Iranian cinema, for her 1956 film Marjan*), all the leading actors were new to the medium*

Doroshkechi

– including Karimi and his son Babak (who later appeared in films by Abbas Kiarostami and Asghar Farhadi).

Karimi offers a sharp, though good-hearted, critique of Iranian society – using its prejudices and biases regarding namus *(the virtue of the female members of the family) as a basis for comedy, and poking fun at rituals such as burials, marriage and circumcision ceremonies. He depicts women as the more sensible, realist and balanced of the sexes. Karimi continued to question the traditional foundations of Iranian life in two extremely controversial sex comedies,* Triple Bed *and* Mohallel *– the second of which nearly resulted in a* fatwa *– but never with the same success.* Doroshkechi r*emains not only his best film but also one of the finest comedies in the history of Iranian cinema.*

Ehsan Khoshbakht

THE LAST PICTURE SHOW

USA, 1971 Regia: Peter Bogdanovich

▪ T. it.: *L'ultimo spettacolo*. Sog.: dal romanzo omonimo (1966) di Larry McMurtry. Scen.: Larry McMurtry, Peter Bogdanovich. F.: Robert Surtees. M.: Donn Cambern, Peter Bogdanovich. Scgf.: Walter Scott Herndon. Int.: Timothy Bottoms (Sonny Crawford), Jeff Bridges (Duane Jackson), Cybill Shepherd (Jacy Farrow), Ben Johnson (Sam), Cloris Leachman (Ruth Popper), Ellen McRae (Lois Farrow), Eileen Brennan (Genevieve), Clu Gulager (Abilene), Sam Bottoms (Billy), Sharon Taggart (Charlene Duggs). Prod.: Stephen J. Friedman per BBS Productions ▪ DCP. D.: 126'. Bn. Versione inglese / *English version*
▪ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2022 da Sony Pictures Entertainment presso il laboratorio Cineric, a partire dall'originale

negativo 35mm. Grading completato presso il laboratorio Roundabout Entertainment. Restauro sonoro a cura di Deluxe Audio Services / *Restored in 4K in 2022 by Sony Pictures Entertainment at Cineric laboratory, from the 35mm original negative. Colour grading completed at Roundabout Entertainment laboratory. Audio restoration by Deluxe Audio Services*

The Last Picture Show

Un film dolente. Terribilmente triste, senza nessuno squarcio vitale o drammatico che dia un senso, uno scopo, persino un oggetto a questa tristezza. La vita scorre così, in una calma piatta dove, certo, ci si incontra, si fa sesso, ci si lascia o ci si sposa, si invecchia o si muore giovani, ma sempre come sotto vuoto, tra le case e le ville più o meno benestanti di una *small town* americana attraversata da una strada ventosa che porta altrove, ma che ben difficilmente verrà percorsa da uno dei suoi abitanti per andarsene davvero. [...] Un grande film, che impone un'estetica rigorosa e un'etica amarissima che poi furono raramente eguagliate, anche dal loro stesso artefice [...]. Un film sull'oggi che prende spunto dal passato. Un film del passato che si rivolge a oggi (in entrambi i casi, "oggi" sta per i 70's). Non a caso è ambientato, per così dire, 'a mezza strada', nel 1951, vent'anni prima della sua uscita e sul tramonto della grande stagione del western classico. E infatti l'ultimo film proiettato nel cinema che poi chiuderà per sempre è *Il fiume rosso* (1948) di Howard Hawks, […]

Cinema della nostalgia? Non nel senso (spesso sterile) che si diede ad altri film dell'epoca (anche del medesimo autore). Come ha scritto Franco La Polla in *Il nuovo cinema americano 1967-1976*, Bogdanovich attraverso il suo iperrealismo "ricrea la realtà; la ripropone in una dimensione che non ne nega la sostanza di falsificazione, ma la evidenzia in quanto tale. Il cinema di Bogdanovich, in *The Last Picture Show*, non è più fiction, non è più tentativo di mettere insieme i pezzi di una realtà fittizia, ma ripensamento dei dati di quella falsa realtà attraverso il loro reimpiego in termini di consapevolezza della loro natura di falsificazione. *The Last Picture Show* è probabilmente l'unico film americano contemporaneo, tra quelli 'regolari', in cui la componente iperrealista raggiunge un suo completo statuto di teoria". Perciò, quello che di primo acchito può apparire nostalgico e rassicurante si rivela uno straziante percorso nella falsificazione immaginaria, 'mitologica', operata dal cinema classico, e nella realtà inane, deprimente che (allora come ora) sottendeva questa rappresentazione. Per questo *The Last Picture Show* è così triste, perché il mito (pur tanto amato) rivela le sue basi fragili e volatili, siano esse fatte di celluloide o della stoffa dei sogni e dei ricordi.
Emanuela Martini, *Shall We Gather at the River? Tra il West e il nulla:* L'ultimo spettacolo, "Cineforum. Nuova serie", n. 5, marzo 2022

A painful film. Terribly sad, without a single dramatic or life-affirming passage to provide meaning, purpose or even an explanation of the cause of such sad-

ness. Life goes by like this, in an uneventful calm in which, sure, you meet someone, have sex, split up or get married, get old or die young – but always as if in a vacuum, trapped among the affluent houses and villas of a small American town centred on a windy street that leads elsewhere, but which the town's inhabitants struggle to cross in order to really go someplace else… A great film, which stands out for its rigorous aesthetic and bitter ethos that were subsequently rarely equalled, including in films by the filmmaker himself… A film of today whose inspiration lies in the past. A film of the past that speaks to today. (In both cases 'today' is the 1970s). Not by chance, the film is set, as it were, in the 'middle of the road': 1951, 20 years before its release and during the waning of the golden era of the classic Western. Indeed, the last film showing in the cinema that is about to close its door forever is Howard Hawks' Red River *(1948)…*

A cinema of nostalgia? Not in the (often sterile) sense that could be applied to other films of the period (including those of the same filmmaker). As Franco La Polla wrote in Il nuovo cinema americano 1967- 1976, *through his hyperrealism, Bogdanovich "recreates reality; he represents it in a way that does not deny the act of fabrication, but rather emphasises it as such. In* The Last Picture Show, *Bogdanovich's cinema ceases to be fiction, the attempt to piece together bits of an artificial reality; rather, it becomes the reinterpretation of the basis of that false reality through its reutilisation with a complete awareness of its fabricated nature.* The Last Picture Show i*s probably the only contemporary American film, at least among 'regular' film production, in which the hyperreal component is fully theorised." Therefore, that which at first glance can appear nostalgic or reassuring soon reveals itself to be a heartrending journey into the imaginary, mythological falsification of classical cinema and into the senseless, depressing reality that (now as then) underpinned that representation. This is why* The Last Picture Show *is so sad, because the myth (although beloved) reveals the fragility and mutability of its foundations, be they cinematic or the stuff of dreams and memories. Emanuela Martini,* Shall We Gather at the River? Tra il West e il nulla: *L'ultimo spettacolo, "Cineforum. Nuova serie", n. 5, March 2022*

THE GODFATHER

USA, 1972 Regia: Francis Ford Coppola

▪ T.it.: *Il padrino*. Sog.: dal romanzo omonimo (1969) di Mario Puzo. Scen.: Mario Puzo, Francis Ford Coppola. F.: Gordon Willis. M.: William Reynolds, Peter Zinner. Scgf.: Warren Clymer. Mus.: Nino Rota. Int.: Marlon Brando (Don Vito Corleone), Al Pacino (Michael Corleone), James Caan (Sonny Corleone), Richard Castellano (Clemenza), Robert Duvall (Tom Hagen), Sterling Hayden (capitano McCluskey), John Marley (Jack Woltz), Richard Conte (Barzini), Diane Keaton (Kay Adams), Al Lettieri (Sollozzo). Prod.: Albert S. Ruddy per l'Alfran Productions, Inc, Paramount Pictures
▪ DCP. D.: 175'. Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles* ▪ Da: Disfilm ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da Paramount Pictures in collaborazione con American Zoetrope presso i laboratori Warner Bros. Motion Picture Imagining e Deluxe Audio, a partire dal negativo originale 35mm / *Restored in 4K in 2021 by Paramount Pictures in collaboration with American Zoetrope at Warner Bros. Motion Picture Imagining and Deluxe Audio laboratories, from the 35mm original negative*

Oggi che *The Godfather* è incensato come uno dei più grandi successi di pubblico e di critica della moderna Hollywood, è difficile capire le incertezze che circondarono la sua realizzazione. Il romanzo di Mario Puzo era stato da subito un caso editoriale e un adattamento cinematografico sembrava inevitabile, ma il capo produzione della Paramount, Robert Evans, osservò che gli ultimi film di gangster prodotti dagli studios si erano rivelati fallimentari. Ritenne che un rimedio fosse affidare il lavoro a un regista italo-americano, anche se Coppola ebbe qualche iniziale perplessità sul modo in cui il film avrebbe influito sull'immagine della sua comunità. I trascorsi di Coppola, precoce *movie brat*, non facevano di lui la scelta più ovvia per dirigere un titolo così tradizionale; unica eccezione, la sua rivisitazione, quattro anni prima, del classico musical hollywoodiano *Sulle ali dell'arcobaleno*. In sostanza le tensioni tra gli studios, il regista e gli attori giocarono a favore del film. Sollecitato ad aumentare la dose di violenza e d'azione, Coppola si orientò verso una resa più cruda ed esplicita dei comportamenti mafiosi, e alla fine – su insistenza di Evans – verso un film più lungo. L'ampio cast portò molti astri nascenti della 'nuova Hollywood' degli anni Sessanta nell'orbita del già leggendario Brando, che ne fu rivalorizzato, e di altri volti noti come Richard Conte e il cantante Al Martino. Stranamente, due delle principali scelte creative di Coppola, che oggi paiono indispensabili sia a questo film che al resto della trilogia, furono inizialmente contestate dalla Paramount. Il direttore della fotografia Gordon Willis perfezionò il suo registro d'illuminazione low-key con vaste aree d'ombra, insinuando il seppia nell'equilibrio cromatico e contribuendo a inaugurare quella che potrebbe essere considerata una nuova epoca della fotografia cinematografica. Per quanto riguarda il compositore Nino Rota, che aveva lavorato con i più grandi registi italiani del dopoguerra ma mai per un film americano, con *The Godfather* ottenne una fama mondiale.

Ian Christie

With The Godfather *now canonised as one of the most commercially and critically successful of all modern Hollywood productions, it is hard to appreciate the uncertainties that surrounded it. Although Mario Puzo's novel became an*

The Godfather

instant publishing sensation in 1969, making a film almost inevitable, Paramount head of production Robert Evans noted that the studio's recent gangster movies had mostly proved unsuccessful. He judged the solution was to hire an Italian-American director, even if Coppola was initially uncertain about how the film would affect his community's image. Nor did Coppola's previous track record as a precocious 'movie brat' make him an obvious choice for such a mainstream subject, except for his decision to revisit the classic Hollywood musical with Finian's Rainbow *four years earlier. In practice, tensions between studio, director and actors largely worked in the film's favour. Calls to inject more action and violence pushed Coppola toward a more graphic portrayal of Mafia behaviour, and ultimately a longer film. The large cast brought many rising stars of 60s 'new Hollywood' into the same orbit as the already legendary Brando, giving him a new currency, alongside such veterans as Richard Conte and the singer Al Martino. Surprisingly, two of Coppola's key creative choices, which now seem indispensable to both this and the subsequent films of the trilogy, were initially contested by Paramount. Director of photography Gordon Willis perfected his low-key lighting register and extensive use of shadows, subtly injecting sepia into the colour balance, and helping establish a new era in cinematography. And for the composer Nino Rota, who had worked with all the great postwar Italian filmmakers, but never on an American film,* The Godfather *would bring lasting worldwide fame.*

Ian Christie

THE GODFATHER PART II

USA, 1974 Regia: Francis Ford Coppola

▪ T. it.: *Il padrino – Parte II*. Sog.: dal romanzo omonimo (1969) di Mario Puzo. Scen.: Francis Ford Coppola, Mario Puzo. F.: Gordon Willis. M.: Peter Zinner, Barry Malkin, Richard Marks. Scgf.: Dean Tavoularis, Angelo Graham. Mus.: Nino Rota. Int.: Al Pacino (Michael Corleone), Robert Duvall (Tom Hagen), Diane Keaton (Kay Corleone), Robert De Niro (Vito Corleone), John Cazale (Fredo Corleone), Talia Shire (Connie Corleone), Lee Strasberg (Hyman Roth), Michael V. Gazzo (Frankie Pentangeli), G. D. Spradlin (senatore Pat Geary), Richard Bright (Al Neri). Prod.: Francis Ford Coppola per The Coppola Company ▪ DCP. D.: 200'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Paramount Pictures per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da Paramount Pictures in collaborazione con American Zoetrope presso il laboratorio Warner Bros. Motion Picture Imagining, a partire dal negativo originale 35mm / *Restored in 4K in 2021 by Paramount Pictures in collaboration with American Zoetrope at Warner Bros. Motion Picture Imagining laboratory, from the 35mm original negative*

Alla fine di *The Godfather* Michael Corleone ha consolidato il suo potere con una serie di omicidi e ha meritato la corona che il defunto padre, Don Vito, gli ha consegnato. Nell'ultima inquadratura Michael – gli occhi spenti – assicura a sua moglie, Kay, di non essere responsabile dell'omicidio del marito di sua sorella. La porta si chiude lasciando fuori Kay mentre Michael riceve gli omaggi dei subordinati, e se lei non sa che lui ha mentito è solo perché non vuole saperlo. *The Godfather Part II* inizia dove finiva il film precedente: prima dei titoli di testa ci viene mostrato quel che accade dietro quella porta. Il nuovo re è in piedi nel buio, il volto spento e impassibile, mentre gli baciano la mano. Il familiare valzer di *The Godfather* risuona con una cadenza ambigua, malinconica. È una nostra impressione o il volto di Michael sta iniziando a marcire? L'intensità drammatica di quel momento è shakespeariana. Il valzer è impercettibilmente sinistro, raggelante.

Con una sola immagine Francis Ford Coppola ci ha fatto ripiombare nella sensualità e nel terrore del primo film. E, con l'implacabilità del maestro, si spinge sempre più in là. L'audacia della *Part II* consiste nell'ampliare la portata e approfondire il significato della prima parte; *The Godfather* è stato il più grande film di gangster mai realizzato, e le sue sfumature metaforiche lo portavano ben oltre il genere gangster. Nella *Part II* le tematiche più ampie cessano di essere implicite. Il secondo film mostra le conseguenze delle azioni del primo; si tratta di un unico film, in due grandi parti, e guardandolo si ricompone nella mente. [...]. È una visione epica della corruzione americana. [...]

Il primo film copre il periodo che va dal 1945 alla metà degli anni Cinquanta. La seconda parte, che contrappone Vito da giovane (interpretato da Robert De Niro) alla vita di Michael, il suo erede (Al Pacino), abbraccia quasi settant'anni. Nel primo film abbiamo visto solo il centro della storia; ora abbiamo l'inizio e la fine. Dal punto di vista strutturale l'opera completa non è altro che l'ascesa e il declino di una dinastia americana di governanti non ufficiali. Vito ascende e diventa un uomo rispettato mentre suo figlio Michael, il giovane re, marcisce sotto i nostri occhi [...]. L'intero film è pervaso da un senso così complesso della commistione di bene e male – e dell'incapacità di prevedere gli effetti del nostro amore sui nostri figli – da costituire forse l'epopea più sentita e appassionata mai realizzata in questo Paese.

Pauline Kael, *Fathers and Sons,* "The New Yorker", 23 dicembre 1974

At the close of The Godfather*, Michael Corleone has consolidated his power by a series of murders and has earned the crown his dead father, Don Vito, handed him. In the last shot, Michael – his eyes clouded – assures his wife, Kay, that he is not responsible for the murder of his sister's husband. The door closes Kay out while he receives the homage of subordinates, and if she doesn't know that he lied, it can only be because she doesn't want to.* The Godfather, Part II *begins where the first film ended: before the titles there is a view behind that door. The new king stands in the dark, his face lusterless and dispassionate as his hand is being kissed. The familiar* Godfather *waltz theme is heard in an ambiguous, melancholy tone. Is it our imagination, or is Michael's face starting to rot? The dramatic charge of that moment is Shakespearean. The waltz is faintly, chillingly ominous.*

By a single image, Francis Ford Coppola has plunged us back into the sensuality and terror of the first film. And, with the relentlessness of a master, he goes farther and farther. The daring of Part II *is that it enlarges the scope and deepens the meaning of the first film;* The Godfather *was the greatest gangster picture ever made, and had metaphorical overtones that took it far beyond the gangster genre. In* Part II*, the wider themes are no longer merely implied. The second film shows the consequences of the actions in the first; it's all one movie, in two great big pieces, and it comes together in your head while you watch… It's an epic vision of the corruption of America…*

The first film covered the period from 1945 to the mid-50s. Part II*, contrasting the early manhood of Vito (played by Robert De Niro) with the life of Michael, his inheritor (Al Pacino), spans almost 70 years. We saw only the middle of the story in the first film; now we have the beginning and the end. Structurally, the completed work is nothing less than the rise and decay of an American dynasty of unofficial rulers. Vito rises and becomes a respected man while his son Michael, the young king, rots before our eyes… The whole picture is informed with such a complex sense of the inter-*

mingling of good and evil — and of the inability to foresee the effects of our love upon our children — that it may be the most passionately felt epic ever made in this country.
Pauline Kael, Fathers and Sons*, "The New Yorker", 23 December 1974*

MARIO PUZO'S THE GODFATHER, CODA: THE DEATH OF MICHAEL CORLEONE

USA, 2020
Regia: Francis Ford Coppola

▪ T. it.: *Il Padrino: Coda – La morte di Michael Corleone*. Scen.: Mario Puzo, Francis Ford Coppola. F.: Gordon Willis. M.: Barry Malkin, Lisa Fruchtman, Walter Murch. Scgf.: Dean Tavoularis. Mus.: Carmine Coppola. Int.: Al Pacino (Michael Corleone), Diane Keaton (Kay Adams), Talia Shire (Connie Corleone Rizzi), Andy Garcia (Vincent Mancini), Eli Wallach (Don Altobello), Joe Mantegna (Joey Zasa), George Hamilton (B. J. Harrison), Bridget Fonda (Grace Hamilton), Sofia Coppola (Mary Corleone), Raf Vallone (cardinale Lamberto). Prod.: Francis Ford Coppola per Paramount Pictures ▪ DCP. D.: 158'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Paramount Pictures per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2020 da Paramount Pictures in collaborazione con American Zoetrope presso i laboratori Roundabout Entertainment ed Earwax Productions, a partire dall'originale negativo / *Restored in 4K in 2020 by Paramount Pictures in collaboration with American Zoetrope at Roundabout Entertainment and Earwax Productions laboratories, from the 35mm original negative*

The Godfather Part II

Immagino che sia abbastanza difficile capire cosa succede nei pochi mesi che precedono l'uscita di una grande produzione. Vale per tutti i film, ma soprattutto per le produzioni costose e molto attese, com'è avvenuto quasi trent'anni fa con l'uscita di *The Godfather – Part III*. L'enorme investimento finanziario e creativo riversato in una singola, complessa impresa riunisce molti diversi collaboratori (che a volte si trovano in disaccordo), e ora quell'impresa sta per essere giudicata. Nessuno sa per certo cosa accadrà, ma sappiamo tutti che molto probabilmente la prima uscita decreterà il successo o il fallimento dell'intera opera, che magari ha richiesto anni di lavoro. In questo specifico caso il film doveva uscire a Natale: il gran giorno si stava avvicinando rapidamente, e io come regista mi ritrovai al centro di centinaia di decisioni, come naturalmente era giusto che fosse.

Di perplessità ne avevo, succede sempre, e una di queste era sicuramente il titolo del film. Quando scrivemmo la sceneggiatura, Mario Puzo e io lo intitolammo *The Godfather, Coda: The Death of Michael Corleone*. In termini musicali la coda è un epilogo, una sintesi, e nelle nostre intenzioni il film doveva essere questo: una coda, un epilogo e una sintesi, quasi uno svelamento del significato dei due film precedenti.

Mi è sempre dispiaciuto che il film non potesse intitolarsi così, e questo mi ha portato a riaccostarmi all'intero progetto, come quando si tira infastiditi un filo che spunta da un maglione molto elaborato, e alla fine ci si ritrova a tesserne una nuova incarnazione.

Così, grazie all'opportunità offertami da Paramount Pictures di realizzare ciò che Mario e io volevamo, ecco *Mario Puzo's The Godfather, Coda: The Death of Michael Corleone*, un film che ha un inizio diverso, un finale diverso che rende il titolo ancora più chiaro (e ironico) e molte scene riposizionate: una versione che dà al film, credo, una nuova vita, e offre un'esperienza completamente nuova, che fa in effetti da coda ai primi due titoli.

Mi sento di poter affermare che sono nuovamente orgoglioso di questo terzo film e del suo splendido cast, e sono più orgoglioso che mai della trilogia.

Francis Ford Coppola

I would guess that it's difficult for people to quite understand what happens in those few months before a major motion picture is released. This is true for

Mario Puzo's The Godfather, Coda: The Death of Michael Corleone

all movies but especially when it is a big costly production and one with much expectation, such as what was released almost 30 years ago as The Godfather – Part III. *Many diverse collaborators come together (or disagree) because of the extraordinarily large commitment they've made either financially or creatively in this one complex effort that is about to be judged. No one is really sure what will happen, but we know that the initial release will most probably determine the success or failure of the work throughout its life, which perhaps was years in the making. In this specific case, the film was going to be released on Christmas Day, which was fast approaching, and so I found myself in the middle of hundreds of decisions as the director, which of course is where I wanted to be.*

I had certain misgivings, as one always does, but one certainly was the title of the film. When we wrote it, Mario Puzo and I titled it The Godfather, Coda: The Death of Michael Corleone. *In musical terms, a coda is like an epilogue, it's a summing up, and that's what we intended the movie to be: a coda, an epilogue and summing up of the two preceding films, almost an illumination of what those two films meant.*

I've always regretted that the film couldn't be called that, and this led me to re-approach the entire project, like pulling on a thread poking out of a very complicated sweater that is annoying you, and ultimately finding yourself re-weaving a new incarnation of it.

So here, as a result of the opportunity that Paramount Pictures has given me to achieve what Mario and I had intended, is Mario Puzo's The Godfather, Coda: The Death of Michael Corleone*, a film that has a different beginning, a different ending that makes the title all the more clear (and ironic), many scenes repositioned throughout, and in a version that gives the picture, I think, a new life, and provides an entirely new experience, which does in fact act as a coda to the first two films.*

I feel comfortable in saying that I have new pride in this third film and its wonderful cast of actors, and am prouder than ever of The Godfather Trilogy.

Francis Ford Coppola

CHESHMEH

Iran, 1972 Regia: Arby Ovanessian

▪ T. int.: *The Spring*. Sog.: dal romanzo *The Fountain of Heghnar* (1935) di Mkrtich Armen. Scen.: Arby Ovanessian. F.: Ne'mat Haghighi. Int.: Arman, Mahtaj Nojoumi, Jamsheed Mashayekhi, Parviz Pourhosseini, Fakhri Pazouki, Faramarz Seddighi. Prod.: Arby Ovanessian, Telfilm ▪ 35mm. D.: 96'. Bn. Versione farsi con sottotitoli francesi / *Farsi version with French subtitles* ▪ Da: La Cinémathèque française

Perla rara della nouvelle vague iraniana, *Cheshmeh* è un film di misteri svelati e desideri repressi; come una ninnananna, attira in uno stato onirico senza offrire significati specifici. Forse per questo giova rivederlo più volte per capirne la trama semplice ma sconcertante, nella quale una donna musulmana è apparentemente amata da due uomini (uno dei quali cristiano) e sposata con un terzo. L'amore proibito e le sorti intrecciate sono destinati a finire in tragedia, ma il film lascia fuori campo ciò che potenzialmente comprende una sciagura. La macchina da presa arriva sempre e soltanto quando qualcuno è già morto.

Con la proiezione di *Cheshmeh* Il Cinema Ritrovato aggiunge un importante tassello al capitolo inaugurato nel 2017 con la riscoperta dei film dei registi armeni-iraniani. Se le opere di Samuel Khachikian erano stranamente prive di elementi specificamente armeni, questo film di Arby Ovanessian abbraccia appieno le sue radici culturali, fondendole magicamente con le tradizioni iraniane. Nonostante la ricchezza di dettagli armeni e una storia liberamente ispirata a *The Fountain of Heghnar* (1935) dell'autore armeno Mkrtich Armen, il film ha significativi punti di contatto con le opere della nouvelle vague iraniana, in particolare con il loro senso di isolamento, angoscia e paura degli estranei. Più vicino alle avanguardie che alle tradizioni realiste per le quali il cinema iraniano

Cheshmeh

è spesso celebrato, Ovanessian sembra tuttavia in grado di realizzare un film con soli vicoli, alberi e ruscelli riuscendo comunque a fare in modo che la storia, o la percezione di essa, regga. Se Jacques Rivette era un maestro nell'evocare i misteri dei parchi pubblici, Ovanessian cattura la magia malinconica dei giardini privati nella cultura persiana, dove i rami si piegano sotto il peso dei frutti della colpa e del desiderio.

Diplomatosi alla London Film School, in Iran Ovanessian è diventato un leggendario regista teatrale: è celebre la sua collaborazione con Peter Brook nell'allestimento di *Orghast* di Ted Hughes a Shiraz. Ha tradotto le opere di Samuel Beckett in persiano e appare in sintonia con la poetica del drammaturgo irlandese sommessamente tesa a raggiungere il nucleo scabro e roccioso di una specifica situazione. In questo suo unico lungometraggio Ovanessian riduce i movimenti cruciali a gesti talmente minimi da rischiare costantemente di passare inosservati.

Ehsan Khoshbakht

A rare gem of the Iranian New Wave, Cheshmeh *is a film of unravelled mysteries and repressed longings; like a lullaby, it draws you into a dream state without offering up specific meanings. Perhaps because of this it benefits from repeated viewings, to figure out its simple yet perplexing storyline – in which a Muslim woman seems to be the love interest of two men (one a Christian), and married to a third. The forbidden love and interwoven fates are destined to end in tragedy, but the film leaves what potentially comprises a tragedy off-frame. The camera always arrives only when someone is already dead.*

With the screening of Cheshmeh*, Il Cinema Ritrovato makes an important addition to the chapter it began in 2017, in discovering the cinema of Iranian-Armenians. If the works of Samuel Khachikian were curiously devoid of specifically Armenian elements, this film by Arby Ovanessian fully embraces its cultural roots, magically blending them with Iranian traditions. Despite its richness in Armenian details and a story loosely based on* The Fountain of Heghnar *(1935) by Armenian author Mkrtich Armen, the film also shares a significant number of threads with the Iranian New Wave films, particularly in its sense of isolation, angst and fear of strangers. Closer to the avant-garde than the realist traditions for which Iranian cinema is often celebrated, Ovanessian nevertheless seems capable of making a film with only alleys, trees and streams while still ensuring that the story, or rather the feeling of it, holds together. If Jacques Rivette was masterful in evoking the mysteries of public parks, Ovanessian captures the melancholic magic of private gardens in Persian culture, where branches are bent heavy with the fruits of guilt and desire.*

A graduate of the London Film School, Ovanessian became a legendary theatre director in Iran and famously collaborated with Peter Brook in staging Ted Hughes's Orghast *in Shiraz. He translated the works of Samuel Beckett into Persian and matches the Irish playwright's resolve for quietly reaching the bare, rocky core of a particular situation. In this, his only feature film, he reduces key movements to such minimal gestures that there's always the danger that they will pass unnoticed.*

Ehsan Khoshbakht

BUCK AND THE PREACHER

USA, 1972 Regia: Sidney Poitier

▪ T. it.: *Non predicare... spara!.* Sog.: Ernest Kinoy, Drake Walker. Scen.: Ernest Kinoy. F.: Alex Phillips, Jr. M.: Pembroke J. Herring. Scgf.: Sydney Z. Litwack. Mus.: Benny Carter. Int.: Sidney Poitier (Buck), Harry Belafonte (il predicatore), Ruby Dee (Ruth), Cameron Mitchell (Deshay), Denny Miller (Floyd), Nita Talbot (Madame Esther), John Kelly (lo sceriffo), James McEachin (Kingston). Prod.: Joel Glickman per E & R Productions, Belafonte Enterprises ▪ DCP. D.: 103'. Col. Versione inglese / *English version*
▪ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2022 da Sony Pictures Entertainment presso il laboratorio Cineric, a partire dal negativo originale. Grading completato da MTI / *Restored in 4K in 2022 by Sony Pictures Entertainment at Cineric laboratory, from the original negative. Colour grading completed by MTI*

Il debutto alla regia di Poitier con *Buck and the Preacher* rimane una delle sue prove più efficaci. In origine Poitier doveva limitarsi a interpretare il protagonista, ma quando emersero 'divergenze' con il regista iniziale, che era bianco, Poitier diede retta ai consigli dell'amico e coprotagonista Harry Belafonte e assunse anche il ruolo di regista.

Ambientato alla frontiera occidentale dopo la Guerra Civile, il film è la storia di Buck, un ex soldato che guida i coloni neri nelle terre libere del West. Ma una banda di sudisti [...] continua a dare alle fiamme i loro insediamenti per costringerli a tornare a lavorare sulle terre dei bianchi. In fuga dai sudisti, Buck ottiene per i suoi coloni un passaggio sicuro attraverso i territori indiani e si imbatte in un predicatore (Belafonte). Vincendo l'ostilità iniziale, i due uomini, insieme alla donna di Buck, Ruth (Ruby Dee), lanciano un'offensiva contro i sudisti che hanno derubato i coloni neri. [...]

Il film offre uno spaccato della storia culturale nera integrandola nel western, un genere riconoscibile con tutte le convenzioni del caso: sparatorie, inseguimenti, una brutale città di frontiera, un villaggio indiano e vasti paesaggi. La regia di Poitier si assicura di rendere omaggio all'aspra bellezza del territorio, usando campi lunghi e inquadrature dall'alto per evidenziare, alla maniera di John Ford, lo splendore naturale delle colline rocciose, dei paesaggi desertici e delle ampie pianure che si sovrappongono l'una all'altra. Ma il film brilla quando Poitier esplora i luoghi in cui si intersecano le linee culturali e politiche. [...]

Nonostante la fedeltà al genere western e ai suoi nobili propositi culturali, *Buck and the Preacher* faticò a trovare un pubblico. [...] Forse i cowboy e i coloni neri erano ancora troppo distanti dalle immagini tradizionali degli afroamericani, e il senso di trionfo suggerito dal fermo-immagine che chiude il film – Buck, il Reverendo e Ruth che cavalcano verso il tramonto – era un concetto troppo estraneo al pubblico dell'epoca.
Melvin Donaldson, *Black Directors in Hollywood*, University of Texas Press, Austin 2003

Harry e io volevamo che i neri vedessero il film e fossero fieri di sé, fieri della loro storia. Per quanto disonesta, sgradevole e disumana fosse stata la rappresentazione di quella storia offerta dai bianchi che avevano scritto gran parte dei libri di storia che ci parlano di noi stessi, volevamo che questo film dicesse: ehi, guardate, tra noi c'erano uomini, e non erano pochi, dotati di grande coraggio, grande capacità di resistenza, grande personalità, grande convinzione. [...] Era la storia di un gruppo di neri che alla fine dell'Ottocento lasciò la Louisiana alla ricerca di una terra promessa a ovest, dove non sarebbero stati schiavi di nessuno. Le forze che li guidarono, la dedizione che permise loro di sopportare le difficoltà lungo il cammino e di perseverare anche di fronte alla morte – era questa la sostanza del film.
Sidney Poitier, *This Life*, Alfred A. Knopf, New York 1980

Poitier's directorial debut in Buck and the Preacher *remains one of his strongest efforts. At first, Poitier's title*

Buck and the Preacher

role as Buck was the extent of his responsibility, but when "differences" surfaced with the initial white director, Poitier listened to the suggestion of his friend and co-star, Harry Belafonte, and assumed the directing duties.

Set in the post-Civil War western frontier, the film follows Buck, a former soldier, as he guides black homesteaders into the open and free lands of the West. But a band of white riders… consistently burn out the Black settlers' communities to force them to return to work on the white-owned lands. While escaping the white riders, Buck negotiates safe passage through Indian lands for his homesteaders and comes across the Preacher (Belafonte). Though antagonistic at first, the two men, along with Buck's woman Ruth (Ruby Dee), launch an offensive against the white riders who stole money from the Black settlers…

The film presents a slice of Black cultural history, integrating that history into the recognizable western genre with all of the expected conventions; gunfights, chases, a crude frontier town, an Indian village, and sweeping frontier vistas. Poitier, as director, makes certain to pay homage to the rugged beauty of the terrain, providing long shots and high-angle shots to highlight, in John Ford fashion, the natural wonder of rocky hillsides, desertscapes, and flowing plains overlapping one another. But the film sparkles when Poitier explores those places where cultural and political lines cross…

Despite the film's adherence to the western genre and its noble cultural objectives, Buck and the Preacher *struggled to find an audience… Perhaps, Black cowboys and settlers were still too far removed from the traditional images of African Americans, and the sense of triumph suggested by the film's final freeze-frame – of Buck, the Preacher, and Ruth riding into the sunset – was too foreign a concept for audiences.*
Melvin Donaldson, Black Directors in Hollywood, *University of Texas Press, Austin 2003*

Harry and I wanted Black people to see the film and be proud of themselves, be proud of their history. However dishonest, unpleasant, and inhuman had been the depiction of that history by those white men who had written most of the history books that tell us about ourselves, we wanted this film to say: Hey, look, there were those of us, and not just a few, who were people of great courage, of great stamina, of great personality, of great conviction… The story was of a group of Black people in the late 1800s who left Louisiana in pursuit of a promised land far to the west, where no man would be their master. The forces that drove them, the commitments that enabled them to endure the hardships on their way and to persevere even in the face of death – this was the substance of the film.
Sidney Poitier, This Life*, Alfred A. Knopf, New York 1980*

La Maman et la putain

LA MAMAN ET LA PUTAIN

Francia, 1973 Regia: Jean Eustache

▪ T. int.: *The Mother and the Whore*. Scen.: Jean Eustache. F.: Pierre Lhomme. M.: Jean Eustache, Denise de Casabianca. Int.: Bernadette Lafont (Marie), Jean-Pierre Léaud (Alexandre), Françoise Lebrun (Véronika), Isabelle Weingarten (Gilberte), Jacques Renard (amico di Alexandre), Jean-Noël Picq (amante di Offenbach), Jean Eustache (uomo dagli occhiali scuri), Jean Douchet (uomo del Café de Flore). Prod.: Pierre Cottrell per Film d'élite, Cinema Qua Non, Les Films du Losange, Film Simar, VM Productions ▪ DCP. D.: 220'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: Les Films du Losange per concessione di I Wonder ▪ Restaurato in 4K nel 2022 da Les Films du Losange con il sostegno di CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée con la partecipazione di di Cinémathèque suisse e Chanel presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Eclair Classics, con la supervisione di Jacques Besse e Boris Eustache. Il restauro sonoro è stato curato da Léon Rousseau di L.E. Diapason / *Restored in 4K in 2022 by Les Films du Losange with funding provided by CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, in collaboration with Cinémathèque suisse and Chanel at L'Immagine Ritrovata laboratory / Eclair Classics, under the supervision of Jacques Besse and Boris Eustache. Sound restoration has been provided by Léon Rousseau of L.E. Diapason*

La Maman et la putain era una produzione stile nouvelle vague, con un piccolo budget, una troupe ridotta, girato in 16mm gonfiati a 35… e qualche differenza. In un caso esemplare di collaborazione tra produttore e regista, Pierre Cottrell creò le condizioni che permisero a Eustache di lavorare con il massimo della professionalità concessa dai pochi mezzi a disposizione, con un grande direttore della fotografia, Pierre Lhomme (che aveva lavorato con Chris Marker e Robert Bresson), e senza un briciolo d'improvvisazione. La sceneggiatura di Eustache, consegnata a Cottrell solo pochi giorni prima dell'inizio della lavorazione, era composta interamente da dialoghi, che dovevano essere pronunciati alla lettera. "La ripresa giusta è quella in cui gli attori riescono a dire le loro battute" disse a chi scrive queste righe.

Se si è molto insistito sui complessi passaggi tra realtà e finzione, scarsa attenzione invece è stata prestata al fatto che Eustache stesse scrivendo per i suoi due interpreti principali, Jean-Pierre Léaud e Françoise Lebrun: "Se avessero rifiutato di lavorarci non avrei girato il film". Così ciascun attore reagì in modo diverso: Léaud, come sempre, attraverso una sorta di mimetismo con il suo regista; Lebrun recitando *contro* il suo personaggio; quanto a Bernadette Lafont, nuova all'esperienza e incurante del contesto, riversava nella sua recitazione una rabbia che non aveva mai mostrato prima. C'era amore nel modo in cui Eustache li filmò, e ne ricavò interpretazioni uniche.

Ora che lo scandalo (il linguaggio volgare, le situazioni scioccanti), la confusione a proposito di autobiografia e autofiction, il mito dell'*auteur*

maudit (dopo il suicidio di Eustache) e l'iperbole ("il miglior film" degli ultimi decenni, secoli, di tutti i tempi) si sono affievoliti con il passare del tempo, *La Maman et la putain* può – si spera – essere visto per il suo vero valore. È un film d'attualità, un distillato culturale del periodo post-nouvelle vague e post-Maggio francese – e di quel periodo è una delle grandi opere, accanto ai contemporanei di Eustache: Rivette (il cui *Out 1* fu per lui un grande stimolo), Moullet, Pialat, Garrel, Téchiné e Rozier. Nel suo andirivieni tra naturalezza e teatralità, il film si nutre della consapevolezza del passato del cinema, tra Renoir e Murnau, entrambi richiamati con discrezione.

Bernard Eisenschitz

La Maman et la putain *was a Nouvelle Vague-style production, with a small budget, a little team, shot in 16mm blownup to 35mm… and a few differences. In an ideal example of producer-director collaboration, Pierre Cottrell built conditions that allowed Eustache to work as professionally as money permitted, with a great director of photography, Pierre Lhomme (who had worked with Chris Marker and Robert Bresson), and with no improvisation whatsoever. Eustache's script, which he turned over to Cottrell only a few days before shooting, was entirely dialogue, which would have to be delivered verbatim. "The right take is the one in which the actors manage to say their text," he told this writer.*

While too much has been made of the complex displacements between reality and fiction, little attention was paid to the fact that Eustache was writing for his two main interpreters, Jean-Pierre Léaud e Françoise Lebrun: "If they had refused to act in it, I wouldn't have made the film." Accordingly, each performer reacted differently: Léaud, as always, via a mimicry of sorts with his director; Lebrun, by antagonising her own character; as for Bernadette Lafont, fresh to the experience and unconcerned by the context, she was bringing to her acting an anger she'd never displayed before. There was love in the way Eustache filmed them, and he got unique performances out of them.

Now that the scandal (crude language, shocking situations), the confusion about autobiography and autofiction, the myth of the auteur maudit *(after Eustache committed suicide), and the hyperbole ("the greatest film" in decades, centuries, all times), have receded in time,* La Maman et la putain *can – hopefully – be seen at its true value. It is topical, a cultural extract of the post-New Wave and post-May 1968 moment – and one of its great works, next to Eustache's contemporaries, Rivette (whose* Out 1 *was a major incentive for him), Moullet, Pialat, Garrel, Téchiné or Rozier. It is also, in its back-and-forth between naturalness and theatricality, nurtured by an awareness of cinema's past, between Renoir and Murnau, both discreetly recalled.*

Bernard Eisenschitz

TONY ARZENTA

Italia-Francia, 1973
Regia: Duccio Tessari

▪ T. int.: *Big Guns*. Sog.: Franco Verucci. Scen.: Ugo Liberatore, Franco Verucci, Roberto Gandus. F.: Silvano Ippoliti. M.: Mario Morra. Scgf.: Lorenzo Baraldi. Mus.: Gianni Ferrio. Int.: Alain Delon (Tony Arzenta), Richard Conte (Nick Gusto), Carla Gravina (Sandra), Marc Porel (Domenico Maggio), Nicoletta Machiavelli (Anna), Guido Alberti (Don Mariano), Lino Troisi (Rocco Cutitta), Silvano Tranquilli (Montani agente Interpol), Corrado Gaipa (padre di Tony Arzenta), Erika Blanc (Lisa). Prod.: Luciano Martino per Mondial Televisione Film, Adel Productions, Lira Films ▪ DCP. D.: 116'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ▪ Da: Pathé ▪ Restaurato in 4K nel 2022 da Pathé in collaborazione con Titanus presso il laboratorio L'Image Retrouvée, a partire dal negativo camera originale 35mm depositato da Titanus presso Cineteca di Bologna / *Restored in 4K in 2022 by Pathé in collaboration with Titanus at L'Image Retrouvée laboratory, from the original 35mm camera negative preserved by Titanus at Cineteca di Bologna*

Nel 1973 il produttore Luciano Martino approfittò della fortunata moda di film sulla Mafia, generata dal trionfo del *Padrino* di Coppola, per affidare a Duccio Tessari la regia di un film su un sicario fuoriclasse siciliano, braccato da Cosa Nostra perché deciso a lasciare le armi. Ma la scelta di Alain Delon (anche co-produttore) nel ruolo di Tony Arzenta e la solitudine tragica del personaggio, che condivide con il ruolo archetipico di Jef Costello in *Le Samouraï* (1967) di Jean-Pierre Melville, conduce il film nella dimensione noir del maestro di rue Jenner. La storia riprende da Melville la contrapposizione fra il sicario-guerriero fedele al codice d'onore e il velenoso, sleale cinismo dei committenti, appunto la Mafia, che fin dall'inizio basa la sua strategia sul tradimento della parola data ed estende la rete delle trappole sulle scacchiere internazionali (l'ambientazione spazia da Milano a Copenaghen, da Parigi a Siracusa ma in ogni luogo Arzenta trova agguati e inganni).

Alla ieraticità e all'astrazione melvilliane, Tessari sostituisce un'esasperata e astuta spettacolarizzazione della violenza, con echi anche di Peckinpah, un respiro narrativo nervoso ed ellittico e insoliti scorci di una Milano autunnale, fotografata con tinte fredde da Silvano Ippoliti. Delon veste spesso di nero, come un'incarnazione funebre, e uccide come un felino predatore, ma in realtà è assediato dalla morte in una guerra privata senza catarsi. Il ruolo del sicario stanco, disilluso ma combattivo era già un personaggio ricorrente della sua mitologia (lo aveva appena interpretato in *Scorpio*, 1973, di Winner e lo riprenderà nel mediocre *Il bersaglio*, 1982). Originale e ben diretto anche il resto del cast che comprende vecchie

Tony Arzenta

glorie del noir statunitense (Richard Conte), francesi di generazioni diverse (Roger Hanin, Marc Porel), eccellenti attori di estrazione teatrale (Umberto Orsini, Giancarlo Sbragia, Lino Troisi), caratteristi gloriosi (Guido Alberti, Corrado Gaipa) e le espressive Carla Gravina e Nicoletta Machiavelli. Distribuito dalla Titanus, riscosse un grande successo di pubblico in Italia, mentre in Francia (dove uscì sotto l'egida Gaumont) l'accoglienza fu assai più fredda.

Roberto Chiesi

In 1973, producer Luciano Martino took advantage of the vogue for films on the Mafia following the success of Coppola's The Godfather *to entrust Duccio Tessari with the direction of a film about an exceptional Sicilian hit man who is hunted by Cosa Nostra after deciding to go into retirement. The choice of Alain Delon (who also co-produced) to play the role of Tony Arzenta coupled with the character's tragic loneliness, which he shares with the archetypical role of Costello in Jean-Pierre Melville's* Le Samouraï *(1967), leads the film into the realm of the noirs of the maestro from Rue Jenner. From Melville, the story borrows the juxtaposition between the killer/warrior who is loyal to a code of honour and the poisonous, disloyal cynicism of his clients, the Mafia, whose strategy is from the very beginning based on breaking their word and whose network of traps is international in scope (the film is set in Milan, Copenhagen, Paris and Syracuse while Arzenta finds himself cornered and deceived in each place).*

In place of Melville's seriousness and abstraction, Tessari astutely chooses to heighten and foreground the violence, echoing Peckinpah, and offer an edgy, elliptical narration with unusual shots of an autumnal Milan, imbued with cold tones by cinematographer Silvano Ippoliti. Delon is frequently dressed in black, the embodiment of death, and kills like a feline predator, but in fact he is besieged by death in a private war with no way out. The role of the tired, disillusioned but combative killer was already a recurrent character in Delon's personal mythology (he had just played it in Michael Winner's Scorpio, *1973, and would reprise the role in the mediocre* Le Choc, *1982). Original and well-directed, the film also features a cast that includes great elder statesman of American noir (Richard Conte), French actors of various generations (Roger Hanin, Marc Porel), excellent actors with a theatrical background (Umberto Orsini, Giancarlo Sbragia, Lino Troisi), marvellous character actors (Guido Alberti, Corrado Gaipa) and the expressive Carla Gravina and Nicoletta Machiavelli. Distributed by Titanus, it was very successful with audiences in Italy, but in France (where it was distributed by Gaumont), its reception was much more muted.*

Roberto Chiesi

LUDWIG

Italia-Francia-Germania Ovest, 1973
Regia: Luchino Visconti

▪ Sog., Scen.: Luchino Visconti, Enrico Medioli, Suso Cecchi D'Amico. F.: Armando Nannuzzi. M.: Ruggero Mastroianni. Scgf.: Mario Chiari, Mario Scisci. Int.: Helmut Berger (Ludwig II di Baviera) Romy Schneider (Elisabetta d'Austria), Trevor Howard (Richard Wagner), Silvana Mangano (Cosima von Bülow), Gert Fröbe (padre Hoffmann), Helmut Griem (Dürckheim), Izabella Teleżyńska (Regina Madre), Umberto Orsini (conte von Holstein), John Moulder-Brown (principe Otto), Sonia Petrovna (Sofia di Baviera). Prod.: Ugo Santalucia per Mega Film, Cinétel, Dieter Geissler Filmproduktion, KG Divina Film ▪ DCP. D.: 238'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitle* ▪ Da: StudioCanal e Cineteca di Bologna ▪ Restaurato in 4K nel 2022 da StudioCanal, La Cinémathèque française e Cineteca di Bologna in collaborazione con Compass Film e Ohonte Films, con il sostegno di Chanel e CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée presso

Sul set di *Ludwig*

il laboratorio L'Image Retrouvée, a partire dal negativo camera originale / *Restored in 4K in 2022 by StudioCanal, La Cinémathèque française and Cineteca di Bologna in collaboration with Compass Film and Ohonte Films, with funding provided by Chanel and CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée at L'Image Retrouvée laboratory, from the original camera negative*

Dopo *La caduta degli dei* e *Morte a Venezia*, la trilogia tedesca di Luchino Visconti si concluse con *Ludwig*. Qui Visconti trovò nuovi e personali modi per esprimere una visione amorevole e tuttavia critica della Germania come terra promessa della profondità di spirito e della sensibilità artistica. Al centro c'è ancora una volta un individuo precariamente ancorato alla realtà. Ludwig è sia un'anima artistica – un mecenate e uno spirito affine dal quale l'anziano Richard Wagner riceve sostegno per la propria visione – sia un sovrano. È una critica incarnata di ciò che seguirà alla sua "impraticabile" amministrazione.

Il critico cinematografico Sakari Toiviainen lo dice bene: "Ludwig spreca giovinezza, potere e ragione inseguendo con zelo autodistruttivo un piacere e una bellezza che non è mai in grado di raggiungere perché sono solo illusioni. Cerca l'illusione dell'amore con la cugina Elisabetta (proprio la Sissi già interpretata da Romy Schneider in un celebre ciclo di film negli anni Cinquanta) e con gli innumerevoli giovani in compagnia dei quali realizza le sue preferenze omosessuali; l'illusione della creazione con Wagner; l'illusione del potere; l'illusione dei suoi castelli fiabeschi".

Quasi sempre i film di Visconti si concentrano su periodi di tempo compatti; solo *Rocco* e *La caduta degli dei* abbracciano alcuni anni. *Ludwig* è il miraggio di una vita intera. Inizia con la promessa illimitata del giovane sovrano. Lo sprone nel passato recente è l'idillio fittizio prodotto dalla vittoria della controrivoluzione e della reazione nel 1848 – cioè il periodo che conclude *Lola Montès*. Alla fine Ludwig è un banale zotico intento a tracannare birra, un effeminato sdentato tra giovanotti in Lederhosen che giocano a moscacieca.

Alla fine degli anni Settanta dell'Ottocento l'unificazione tedesca era compiuta. La partecipazione di Ludwig a quell'evento epocale è quasi parodica; con un rapido gesto firma la lettera di Bismarck che lo riduce a una marionetta. *Ludwig* è una serie di cerimonie

nelle quali assistiamo al modo in cui uno stile di vita si trasforma in teatro. Esseri corporei si trasformano in modelli di comportamento. Gloriosi *milieux*, dei quali la grotta sottomarina di Ludwig è l'apice, scivolano nel passato, e sullo sfondo dei cambi di scenario suona quietamente la musica di Wagner.

Dopo aver raccontato la transizione dal capitalismo al fascismo e la grande crisi europea che l'ha preceduta, Visconti scende in un 'crepuscolo degli Dei'. Questo è cinema totale, originalissimo e allo stesso tempo nobile e ispirato proseguimento di una grande tradizione.
Peter von Bagh, *Taikayö* [Una notte di magia], Love Kirjat, Helsinki 1981

After The Damned *and* Death in Venice*, Luchino Visconti's German trilogy ended with* Ludwig*. Here Visconti found new, personal ways to express a loving yet critical vision of Germany as a promised land of deep spirit and insight in the arts. The focus again is on a person who is only barely anchored in reality. Ludwig is both an artistic soul – a patron of the arts and a kindred soul brother from whom the ageing Richard Wagner receives support for his vision – and a ruler. He is a critique incarnate of what will follow his own "unviable" administration.*

The film critic Sakari Toiviainen puts it well: "Ludwig wastes his youth, power and reason while pursuing with self-destructive zeal pleasure and beauty that he is never able to catch because it is only an illusion. He reaches for the illusion of love with his cousin Elisabeth (the very Sissi whom Romy Schneider portrayed already in a cycle of popular film in the 1950s) and with innumerable young men among whom he carries out his homosexual preferences; the illusion of creation with Wagner; the illusion of power; the illusion of his fairytale castles."

Almost invariably, Visconti's films focus on compact periods of time; only Rocco *and* The Damned *cover a few years.* Ludwig *is the mirage of an entire life. It begins from the unlimited promise of the young ruler. The spur in the recent past is the fictitious idyll generated by the victory of the counter-revolution and reaction in 1848 – that is, the period that concludes* Lola Montès*. At the end Ludwig is an ordinary beer-guzzling philistine, a toothless sissy among young men in Lederhosen playing blind man's bluff.*

By the late 1870s, Germany has united. Ludwig's participation in this momentous event is almost parodic; with a swipe he signs Bismarck's paper that reduces him to a marionette. Ludwig *is a series of ceremonies in which we witness how a way of life transforms into theatre. Corporal beings turn into role models. Glorious* milieux*, of which Ludwig's underwater grotto is the apex, glide into the past, and in the background of the scenery-changes Wagner's music plays quietly.*

Having given an account of capitalism's transition into fascism and the great European crisis that preceded it, Visconti descends into 'a twilight of the Gods'. This is total cinema, both very original and at the same time a dignified and inspired continuation of a great tradition.
Peter von Bagh, Taikayö *[A Night of Magic], Love Kirjat, Helsinki 1981 (translated by Antti Alanen)*

PICNIC AT HANGING ROCK

Australia, 1975 Regia: Peter Weir

▪ T. it.: *Picnic ad Hanging Rock*. Sog.: dal romanzo omonimo (1967) di Joan Lindsay. Scen.: Cliff Green. F.: Russell Boyd. M.: Max Lemon. Scgf.: David Copping. Int.: Rachel Roberts (Mrs. Appleyard), Vivean Gray (Miss McCraw), Helen Morse (Mlle. de Poitiers), Kirsty Child (Miss Lumley), Tony Llewellyn-Jones (Tom), Jacki Weaver (Minnie), Frank Gunnell (Mr. Whitehead) Anne-Louise Lambert (Miranda), Karen Robson (Irma). Prod.: Hal McElroy, Jim McElroy per McElroy & McElroy, British Empire Films Australia, The South Australian Film Corporation, The Australian Film Commission, Picnic Productions Pty. Ltd. ▪ 35mm. D.: 107'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Acid Pictures ▪ Restaurato in 4K nel 2022 da Acid Pictures in collaborazione con Second Sight Films presso il laboratorio The Grainery, a partire dal negativo camera originale conservato presso Australian National Film and Sound Archive / *Restored in 4K in 2022 by Acid Pictures in collaboration with Second Sight Films at The Grainery laboratory, from the original camera negative preserved by Australian National Film and Sound Archive*

Abbiamo lavorato molto duramente per creare un ritmo allucinato e ipnotico, così da far perdere allo spettatore la consapevolezza degli eventi, impedirgli di comprenderli e farlo precipitare in quell'atmosfera così chiusa. Ho fatto tutto quello che potevo per ipnotizzarlo e tenerlo lontano da ogni possibile spiegazione.
Peter Weir, in Jan Dawson, *Picnic Under Capricorn*, "Sight and Sound", primavera 1976

Quel che più stupisce, in un film basato sul vuoto, sull'assenza e la deliberata cancellazione ("nel giorno di San Valentino del 1900 – dice una didascalia iniziale – le ragazze di un collegio femminile si recarono in gita sulla formazione vulcanica nota come Hanging Rock: alcune non fecero mai ritorno") è la ricchezza quantitativa di 'segni', di 'chiavi' che il film stesso dissemina, quasi a illuderci di volerci portare nel cuore del labirinto. [...]

La violenza latente, in questo film che è anzitutto uno studio sulla repressione, minaccia di esplodere quando il reale non offre più alcun 'segno', alcun appiglio, come la superficie scabra di Hanging Rock: sarà la scena in cui il sergente, avvertendo l'atmosfera di linciaggio incipiente, rimanda a casa i passanti, o quella in cui Irma, l'unica superstite, ritorna a scuola, e per il suo silenzio viene aggredita dalle altre nella palestra. Al contrario, culmine e cuore segreto della vicenda saranno le scene

in cui il ragazzo inglese, Mark, si reca sulla montagna per cercare anche lui le ragazze, e lascia labili segnali del suo passaggio, come nella fiaba di Pollicino, per poi trasmettere segretamente, nel pugno serrato, un 'segno' privilegiato all'amico Albert: un frammento di pizzo dal vestito di Irma. Mark è Dominic Guard, il piccolo *go-between* loseyano divenuto adolescente: ma il suo ruolo è ancora quello di un 'intermediario', che comunica messaggi e frammenti di discorsi altrui: intorno a lui, nel collegio e nella casa che lo ospita, anch'essa più che mai loseyana, un'Inghilterra ottocentesca cerca di decifrare quei messaggi, di celebrare i propri riti di classe e di razza, di restare eroicamente fedele ai propri pregiudizi, in una terra ostile che ha anch'essa il suo linguaggio e i suoi messaggi meno decodificabili.
Guido Fink, "Bianco e nero", marzo-aprile 1977

Picnic at Hanging Rock

We worked very hard at creating an hallucinatory, mesmeric rhythm, so that you lost awareness of facts, you stopped adding things up, and got into this enclosed atmosphere. I did everything in my power to hypnotise the audience away from the possibility of solutions.
Peter Weir, in Jan Dawson, Picnic Under Capricorn*, "Sight and Sound", Spring 1976*

In a film based around a void, absence and deliberate cancellation (an opening title reveals that, "on Saturday 14th February 1900, a party of schoolgirls from Appleyard College picnicked at Hanging Rock near Mount Macedon in the State of Victoria. During the afternoon, several members of the party disappeared without trace") what is most surprising is the abundance of 'signs' and 'keys' planted by the film itself, as if to trick us into believing that it will lead us to the very heart of the labyrinth…

In this film, which is above all a study of repression, latent violence threatens to explode when reality no longer offers any 'sign', any handle we can grasp onto, like the bare surface of Hanging Rock. For example, the scene in which the sergeant sends the passersby home having recognised that the atmosphere is pregnant with the threat of lynching; or the scene in which the sole survivor, Irma, returns to school and is attacked in the gym by her classmates for her silence over what happened. Conversely, the culmination and secret heart of the drama can be found in the scene in which the English boy, Mark, goes to the mountain to look for the girls and leaves ephemeral traces of his passage, as in the fable of Tom Thumb, and then secretly hands over a privileged 'sign', clenched in his closed fist, to his friend Albert: a piece of lace from Irma's dress. Mark is Dominic Guard, Losey's little go-between, now an adolescent but still fulfilling the role of an 'intermediary' who communicates messages and conveys fragments of other people's conversations. Around him, in the school and the house where he boards (which is also Losey-esque), 19th century Englanders attempt to decipher those messages, to celebrate its rituals of class and race and to remain heroically faithful to its prejudices in a hostile hand that has its own language and its own, more indecipherable, messages.
Guido Fink, "Bianco e nero", March-April 1977

THE DRIVER

USA, 1978 Regia: Walter Hill

▪ T. it.: *Driver, l'imprendibile*. Scen.: Walter Hill. F.: Philip Lathrop. M.: Tina Hirsch, Robert K. Lambert. Scgf.: Harry Horner, David Haber. Mus.: Michael Small. Int.: Ryan O'Neal (il guidatore), Bruce Dern (il detective), Isabelle Adjani (la giocatrice), Ronee Blakley (l'intermediaria), Matt Clark (primo poliziotto in borghese), Felice Orlandi (secondo poliziotto in borghese), Joseph Walsh (Occhiali), Rudy Ramos (Mascelle). Prod.: Lawrence Gordon per Twentieth Century-Fox Film Corp., EMI Films ▪ DCP. D.: 91'. Col. Versione inglese / *English version*
▪ Da: StudioCanal ▪ Restaurato in 4K nel 2022 da StudioCanal / *Restored in 4K in 2022 by StudioCanal*

The Driver

Il secondo film di Walter Hill, *The Driver*, lo vidi da adolescente a tarda notte sulla BBC, seduto probabilmente troppo vicino allo schermo. Il fatto che quella scheggia neo-noir del 1978 si svolga quasi interamente sulle strade buie e deserte del centro di Los Angeles lo rende un perfetto film di mezzanotte. Lo scoprii dopo aver apprezzato i successi più tardi di Walter, *48 ore* e *I guerrieri della notte*, e grazie a una breve scheda di Leonard Maltin che ne segnalava i "fantastici inseguimenti d'auto". Tanto bastò a farmi rimanere alzato per guardarlo, anche se l'indomani avevo scuola. Ma novantuno minuti dopo ero completamente stregato da questo capolavoro compatto e minimalista in cui Ryan O'Neal è l'autista al servizio della mala (noto solo come The Driver) e Bruce Dern è il poliziotto (noto come The Detective) che gli dà la caccia. L'influenza del film sui videogiochi è chiarissima, e al cinema il suo stile riecheggia nelle opere di Michael Mann, James Cameron, Quentin Tarantino, Nicolas Refn, e adesso anche nel mio *Baby Driver*.
Edgar Wright, in *Edgar Wright and Walter Hill Discuss* The Driver, "Empire", 10 gennaio 2022

Intervistato da Patrick McGilligan in *Backstory 4*, Walter Hill ha parlato della "rivelazione" avuta leggendo la sceneggiatura di Alex Jacob per il classico di John Boorman *Point Blank* (1967) [...] Hill ammirava moltissimo *Point Blank*, ma il lavoro di Jacob gli fece scoprire un nuovo modo di scrivere: "Laconico, ellittico, più allusivo che esplicito, audace nello stile editoriale implicito". E ispirandosi a quel modello Hill adottò nella scrittura e nella direzione una parsimonia per certi versi vicina a quella della poesia haiku. Nei momenti migliori le sceneggiature e le regie di Hill sono compatte come un pugno chiuso: non una sola parola sprecata nei dialoghi e una semplicità di espressione che si estende dallo sviluppo dei personaggi alle compatte sequenze d'azione su cui il regista ha costruito la sua reputazione. [...]

Hill rese il proprio stile ancora più essenziale a partire dal suo film successivo, *The Driver*, esercizio di gene-

re quasi zen che fonde la sensazionale coreografia delle scene d'azione con un minimalismo degno di *Le Samouraï* di Jean-Pierre Melville. Fino a dove si spinge, quel minimalismo? Nessuno dei personaggi ha un nome. A identificarli è semplicemente la loro occupazione [...] Le vere star del film, però, sono le magistrali scene di inseguimento che attraversano la distesa urbana di Los Angeles, spesso girate ad altezza paraurti per amplificare la sensazione di velocità e pericolo. Ecco un regista che stava trovando il proprio stile armonizzando la decostruzione del genere operata da registi come Melville, Monte Hellman e Sam Peckinpah con i film commerciali a forte impatto di John Frankenheimer o William Friedkin.
Scott Tobias, "AV Club", 14 aprile 2011

I first saw Walter Hill's second film, The Driver*, as a teenager, late at night on the BBC, quite possibly sitting too close to the telly. Given that this 1978 slice of neo-noir takes place almost entirely in the dark streets of a deserted downtown LA, it's really a perfect midnight movie. I discovered it through having enjoyed Walter's later successes,* 48 Hrs. *and* The Warriors*, and because of a short Leonard Maltin review that stated it had "great car chases". That was more than enough to convince me to stay up and watch it on a school night. But 91 minutes later I was totally spellbound by this diamond-tight, minimalist masterclass, which stars Ryan O'Neal as a getaway driver (known only as The Driver) and Bruce Dern as the cop (known as The Detective) out to get him. Its influence on video games is very clear and in movies its style has echoed throughout the work of Michael Mann, James Cameron, Quentin Tarantino, Nicolas Refn and now me with my* Baby Driver.
Edgar Wright, in Edgar Wright and Walter Hill Discuss *The Driver, "Empire", 10 January 2022*

In an interview for Patrick McGilligan in Backstory 4*, Walter Hill talked about the "revelation" of reading Alex Jacob's script for John Boorman's 1967 classic* Point Blank*… Hill admired* Point Blank *greatly, but on the page, Jacob's work showed him a new way of writing: "Laconic, elliptical, suggestive rather than explicit, bold in the implied editorial style." And from that example, Hill's own writing – and later, directing – took on what he calls an almost "haiku-like" economy. At Hill's best, his work as writer and director is as tight as a clenched fist, with not a word wasted in the dialogue and a simplicity of expression that extends from character development to the diamond-tight action sequences on which he built his reputation…*

Hill stripped down his style even further for his stellar follow-up, The Driver*, an almost Zen-like genre exercise that combines his sensational action choreography with a minimalism worthy of Jean-Pierre Melville's* Le Samouraï*. How minimalist? None of the characters have names. They're only referred to by occupation… The real stars of the film, however, are the masterful chase scenes through the sprawl of Los Angeles, frequently shot at bumper-level to amplify the sense of speed and danger. Here was a director who was finding his own style by threading the needle between genre deconstructionists like Melville, Monte Hellman, and Sam Peckinpah, and the high-impact commercial films of John Frankenheimer or William Friedkin.*
Scott Tobias, "AV Club", 14 April 2011

THE LAST WALTZ

USA, 1978 Regia: Martin Scorsese

Vedi p. / *See p.* 74

TAU BAN NO HOI

Hong Kong, 1982 Regia: Ann Hui

▪ T. int.: *Boat People*. Sog.: Tin Goh. Scen.: Chiu Kang-Chien. F.: Wong Chung-Gei. M.: Kin Kin. Scgf.: Tony Au Ting-Ping. Mus.: Law Wing-Fai. Int.: George Lam (Shiomi Akutagawa), Season Ma (Cam Nuong), Cora Miao (la proprietaria del bar), Andy Lau (To Minh), Hao Jia-Ling (la madre di Cam Nuong), Qi Meng-Shi (Nguyen), Jia Mei-Ying (Le Van Quyen), Lin Shu-Jin (Vu), Guo Jun-Yi (Van Lang), Wu Shu-Jun (Van Nhac), Cheung Tung-Sing (il dottore). Prod.: Hsia Meng per Bluebird Movie Enterprises Ltd. ▪ DCP. D.: 109'. Col. Versione cantonese e giapponese con sottotitoli inglesi / *Cantonese and Japanese version with English subtitles* ▪ Da: The Criterion Collection per concessione di Edko Film ▪ Restaurato in 4K nel 2022 da Criterion Collection, a partire dal negativo camera originale 35mm. La colonna sonora originale monofonica è stata rimasterizzata a partire dal 35mm negativo sonoro originale. Il restauro è stato approvato da Ann Hui / *Restored in 4K in 2022 by The Criterion Collection, from the original 35mm camera negative. The original monaural soundtrack was remastered from the original 35mm soundtrack negative. This restoration has been approved by Ann Hui*

Perché qualcuno lascia la propria casa per cercare rifugio altrove? Questa domanda è al centro di *Tau Ban No Hoi* di Ann Hui, che racconta le traversie di coloro che lasciarono il Vietnam dopo la caduta di Saigon. Realizzato durante la nouvelle vague cinematografica di Hong Kong e la seconda ondata di profughi vietnamiti, il film di Hui fornisce una risposta cruda e commovente a quella domanda documentando la vita del Vietnam postbellico e mostrando come la violenza, l'assenza di libertà e la disperazione abbiano costretto la gente a rischiare tutto salendo su quelle barche.

Tau Ban No Hoi offre una delle prime rappresentazioni cinematografiche dei profughi vietnamiti e conclude la 'trilogia del Vietnam' di Hui: dopo *The Boy from Vietnam* (1978) e *The Story of Woo Viet* (1981), l'ultimo film della trilogia distilla le tematiche di fondo dei primi due e si concentra

Tau Ban No Hoi

più esplicitamente sulle forze trainanti della migrazione dei rifugiati. È stato realizzato quando la maggior parte dei migranti non aveva accesso agli strumenti di autorappresentazione, quando i rifugiati erano visti soprattutto attraverso i titoli dei giornali e le politiche governative. Anche se negli ultimi decenni vi sono stati scrittori, artisti visivi e registi vietnamiti che hanno iniziato a raccontare le proprie storie, *Tau Ban No Hoi* resta un'opera rara e fondante, che ritrae i rifugiati vietnamiti come soggetti degni di contemplazione narrativa ed etica.

Alla fine degli anni Settanta e all'inizio degli anni Ottanta i "boat people" in fuga dal Vietnam sbarcavano regolarmente nei paesi vicini [...]. Il film di Hui ha offerto un contesto cruciale a questa situazione sociale, ritraendo i richiedenti asilo vietnamiti prima della loro fuga e documentando le condizioni che producevano il loro esilio. [...]

Per gli spettatori come me, che sono intimamente legati a questa storia di migrazione forzata, *Tau Ban No Hoi* è una straordinaria istantanea della nostra realtà che cattura l'eco emotiva della nostra fuga dal Vietnam. Quasi cinquant'anni dopo la 'fine' della Guerra del Vietnam, il film di Hui rimane un'importante testimonianza sul retaggio della guerra, incentrandosi non sul dramma della geopolitica ma sui costi enormi per le vite umane.
Vinh Nguyen, *Ann Hui's* Boat People*: Documenting Vietnamese Refugees in Hong Kong*, in *Looking Back on the Vietnam War: Twenty-First Century Perspectives,* Rutgers University Press, New Brunswick 2016

Why does someone leave home to seek refuge elsewhere? This question is at the heart of Ann Hui's Tau Ban No Hoi*, which depicts the plight of those who fled Vietnam after the fall of Saigon. Made during Hong Kong's New Wave of cinematic innovation and the second wave of Vietnamese boat refugees, Hui's film provides a raw and moving response to that question by documenting life in postwar Vietnam – it shows how violence, unfreedom, and hopelessness forced people to risk everything by stepping into boats.*

Tau Ban No Hoi *contains one of the earliest cinematic representations of Vietnamese refugees, and it is the culmination of Hui's "Vietnam trilogy," following* The Boy from Vietnam *(1978) and* The Story of Woo Viet *(1981). The trilogy's final film distills the thematic concerns of its predecessors and focuses most explicitly on the driving forces of refugee migration. It was produced when the majority of those undergoing migration did not have access to the means of self-representation, when they were viewed primarily through news headlines and government policies. Although in the past few decades diasporic Vietnamese writers, visual artists, and filmmakers have begun telling their own stories,* Tau Ban No Hoi *remains a rare and foundational text, one that portrays Vietnamese refugees as subjects worthy of narrative and ethical contemplation.*

In the late 70s and early 80s, "boat people" fleeing Vietnam regularly washed ashore in neighboring countries… Hui's film offered crucial context to this social situation, portraying Vietnamese asylum seekers before their escape, and chronicling the conditions that created their exile…

For viewers like me, who are intimately tied to this history of forced migration, Tau Ban No Hoi *is a stunning snapshot of our reality, capturing the emotional resonance of our escape from Vietnam. Almost 50 years after the "end" of the Vietnam War, Hui's film remains an important testament to the legacies of war, one focused not on the drama of geopolitics but on the enormous costs to human lives.*
Vinh Nguyen, Ann Hui's *Boat People*: Documenting Vietnamese Refugees in Hong Kong*, in* Looking Back on the Vietnam War: Twenty-First Century Perspectives*, Rutgers University Press, New Brunswick 2016*

AVSKEDET

Svezia-Finlandia, 1982
Regia: Tuija-Maija Niskanen

▪ T. int.: *The Farewell*. Scen.: Eija-Elina Bergholm, Vivica Bandler. F.: Esa Vuorinen. M.: Dubravka Čebulc, Anna

Avskedet

Szafran. Scgf.: Anna Asp. Mus.: Horacio Salinas. Int.: Pirkko Nurmi (Valerie da adulta), Sanna Hultman (Valerie da piccola), Carl-Axel Heiknert (Magnus von Freyer), Kerstin Tidelius (Maria von Freyer), Mimi Pollak (la nonna), Gunnar Björnstrand (il nonno), Stina Ekblad (Kerstin), Majlis Granlund (Elin), Bent Blomqvist (Gustaf). Prod.: Cinematograph AB, Stiftelsen Svenska Filminstitutet, Sveriges Television AB TV2, Oy Mainos-TV Reklam Ab, AB Svensk Filmindustri ▪ DCP. D.: 90'. Col. Versione svedese con sottotitoli inglesi */ Swedish version with English subtitles* ▪ Da: Svenska Filminstitutet ▪ Restaurato nel 2021 da Svenska Filminstitutet presso il proprio laboratorio, a partire dal negativo originale 35mm e dal mix finale del nastro magnetico 35mm */ Restored in 2021 by Svenska Filminstitutet at their own laboratory, from the 35mm original negative and from the final mix of the 35mm magnetic tape*

Realizzato interamente da donne (scritto da Eija-Elina Bergholm e Vivica Bandler e diretto da Tuija-Maija Niskanen), questo film drammatico sull'autonomia femminile si svolge nella repressiva casa di una famiglia finno-svedese dell'alta borghesia di Helsinki alla vigilia della Seconda guerra mondiale. Di fronte alla crudele indifferenza del padre e alla debolezza della madre, la piccola Valerie cerca nella governante l'affetto che le manca. Quando in seguito riconosce di amare le donne viene denunciata dal padre ma decide di seguire il proprio cuore, che la porta a intraprendere una carriera teatrale. La capacità di Niskanen di osservare e percepire il non detto conferisce al film una rara intensità visiva.

Prodotto dalla Cinematograph di Ingmar Bergman, per il cast e la troupe il film si avvale di alcuni nomi noti del cinema bergmaniano: gli attori Gunnar Björnstrand e Stina Ekblad, la responsabile di produzione Katinka Faragó, la scenografa Anna Asp e il costumista Mago. Il preludio di *Avskedet*, con la ragazzina che si aggira tra le stanze della grande casa, richiama l'apertura di *Fanny e Alexander* ma in realtà fu girato prima del film

di Bergman. In una recente intervista Stina Ekblad ha perfino dichiarato che se non fosse stato per *Avskedet* non avrebbe ottenuto la parte dell'androgino Ismael in *Fanny e Alexander*.

La regista Tuija-Maija Niskanen (1943-2019) iniziò la sua carriera all'YLE, l'ente radiotelevisivo finlandese, alla fine degli anni Sessanta come regista di film per la Tv. Dopo il notevole lungometraggio d'esordio *Avskedet*, Niskanen girò anche *Suuri illusioni* (Grande illusione, 1985) per il cinema, dopodiché continuò a lavorare per la televisione.

Kajsa Hedström

Made by women (written by Eija-Elina Bergholm and Vivica Bandler and directed by Tuija-Maija Niskanen), this drama of female autonomy unfolds in the repressive home of an haute bourgeois Finnish-Swedish family in Helsinki on the eve of WWII. Faced with the cruel indifference of her father and the weakness of her mother, the child Valerie turns to her governess for affection. When she later recognises her love for women, she is denounced by her father but follows her heart which leads to a career in the theatre. Niskanen's ability to observe and sense the unspoken gives the film a rare visual intensity.

Produced by Ingmar Bergman's company Cinematograph, the film's cast and crew comprise some household Bergman names: actors Gunnar Björnstrand and Stina Ekblad, production manager Katinka Faragó, production designer Anna Asp and costume designer Mago. The prelude in Avskedet, *with the young child wandering through the mansion, evokes the opening in* Fanny and Alexander*, but was indeed shot before the Bergman film. Stina Ekblad has in a recent interview even stated that she would not have been cast as the androgynous character Ismael in* Fanny and Alexander *if it had not been for* Avskedet.

Director Tuija-Maija Niskanen (1943-2019) began her career at YLE, the Finnish Broadcasting Company, as a director of television plays in the late 1960s. After her remarkable feature-length debut Avskedet*, Niskanen also made* Grand Illusion *(1985) for the big screen, after which she continued to work for television.*

Kajsa Hedström

NOSTALGHIA

Italia-URSS, 1983
Regia: Andrej Tarkovskij

▪ T alt.: *Nostal'gija*. T. int.: *Nostagia*. Sog., Scen.: Andrej Tarkovskij, Tonino Guerra. F.: Giuseppe Lanci. M.: Amadeo Salfa, Erminia Marani. Scgf.: Andrea Crisanti. Int.: Oleg Jankovskij (Andrej Gorčakov), Erland Josephson (Domenico), Domiziana Giordano (Eugenia), Delia Boccardo (moglie di Domenico), Patrizia Terreno (moglie di Andrej), Milena Vukotic (impiegata comunale), Laura De Marchi (cameriera). Prod.: Renzo Rossellini, Manolo Bolognini per la Opera Film, Rai 2, Mosfil'm, Sovinfil'm ▪ DCP. D.: 125'. Col. Versione italiana e russa con sottotitoli inglesi */ Italian and Russian version with English subtitles* ▪ Da: CSC – Cineteca nazionale ▪ Restaurato in 4K nel 2022 da CSC – Cineteca nazionale in collaborazione con Rai Cinema presso il laboratorio Augustus Color, a partire dai negativi originali e dalla colonna sonora originale conservata da Rai Cinema */ Restored in 4K in 2022 by CSC – Cineteca nazionale in collaboration with Rai Cinema at Augustus Color laboratory, from the original negatives and the original soundtrack preserved at Rai Cinema*

"Voi non capite niente della Russia", dice Oleg Jankovskij all'inizio del film. In un momento fra i più difficili per la reciproca comprensione, *Nostalghia* ci offre della Russia il lato più alto ed esoterico, e dopo quasi quarant'anni ci sfida di nuovo a decifrarlo.

La trama, se così si può chiamare, racconta di un poeta russo (Jankovskij) che cerca in Italia tracce di un antico compatriota musicista. Schiacciato dalla lontananza dalla patria e dalla famiglia, resta insensibile alle grazie della sua interprete, la botticelliana Eugenia (Domiziana Giordano), mentre porge orecchio alle profondità del folle Domenico (Erland Josephson). Finisce male: Domenico si dà fuoco a piazza del Campidoglio mentre il poeta russo crolla esanime dopo essere riuscito a percorrere una vasca termale con una candela accesa.

Questa è la *fabula*, il contenuto vero racconta un'altra storia. Lento e denso come una preghiera, il penultimo film di Andrej Tarkovskij è il poema della lontananza e della fede, l'addio del regista a una patria difficile e ingrata, il suo personale elogio della follia, e un incantevole manifesto contro la dittatura della bellezza, scolpito su location mesmerizzanti: la chiesa sommersa di Santa Maria in Vittorino, le rovine dell'Abbazia di San Galgano, la cripta di San Pietro a Tuscania, la città arroccata di Calcata, la vasca termale di Bagno Vignoni. Inquadrature geometriche, sguardi in macchina, colonna sonora intrisa di canti, gocciolii, latrati, mentre la scena è continuamente allagata di pioggia, neve, acque termali, pozzanghere, ora in bianco e nero, ora a colori, ora con mezze tinte. Restauro difficilissimo questo della Cineteca Nazionale, reso possibile grazie a Beppe Lanci, il direttore della fotografia del film, che ha seguito e curato i lavori.

Il risultato è un canto di lode alla vita, alla poesia, all'amore coniugale, a Dio. Meglio: la fiducia in qualcosa di superiore, a prescindere dal fatto che ci sia davvero. Come grida Domenico arrampicato sulla statua di Marco Aurelio, "qualcuno deve gridare che costruiremo le piramidi. Non importa se poi non le costruiremo, bisogna alimentare il desiderio".

Alberto Anile

"You don't understand anything about Russia," says Oleg Yankovsky at the beginning of the film. During fraught times sorely lacking in mutu-

Nostalghia

al understanding, Nostalghia *offers us Russia at its most exalted and esoteric; and, 40 years on, it once more challenges us to decipher it.*

The story, if you can call it that, is about a Russian poet (Yankovsky) searching in Italy for traces of an ancient Russian musician. Overwhelmed by his separation from both family and homeland, he remains indifferent to the charms of his interpreter, the Botticelli-like Eugenia (Domiziana Giordano) but lends his ear to the profundities of the deranged Domenico (Erland Josephson). Things end badly: Domenico immolates himself in Piazza del Campidoglio while the Russian poet collapses, lifeless, after having succeeded in crossing a thermal bath while bearing a lit candle.

This is the fabula*; the actual content tells a different story. As slow and dense as a prayer, Andrei Tarkovsky's penultimate film is a poem about separation and faith, the director's farewell to a difficult and ungrateful homeland, his personal eulogy to madness and an enchanting manifesto against the dictatorship of beauty, sculpted out of mesmerising locations: the submerged church of Santa Maria in Vittorino, the ruins of the Abbey of San Galgano, the crypt of San Pietro in Tuscania, the sheltered city of Calcata, and the thermal baths of Bagno Vignoni. Geometric framing, gazes into the camera, a soundtrack filled with singing, dripping, barking, and images continually flooded with rain, snow, thermal baths and puddles – sometimes in black-and-white and other times in colour or half-tones. This was a difficult restoration for the Cineteca Nazionale, made possible thanks to Beppe Lanci, the film's director of photography, who followed and curated the operation.*

The result is a hymn to life, poetry, conjugal love, and God. Or better yet: faith in something greater than ourselves, regardless of whether it actually exists or

not. As Domenico cries after climbing on the statue of Mark Anthony: "Somebody must shout that we will build the pyramids. It doesn't matter whether or not we build them, but we must feed the desire."
Alberto Anile

BOY MEETS GIRL

Francia, 1984 Regia: Leos Carax

▪ Scen.: Leos Carax. F.: Jean-Yves Escoffier. M.: Nelly Meunier, Francine Sandberg. Mus.: Jacques Pinault. Scgf.: Serge Marzolff, Jean Bauer. Int.: Denis Lavant (Alex), Mireille Perrier (Mireille), Carroll Brooks (Helen), Elie Poicard (Bernard), Maïté Nahyr (Maïté), Christian Cloarec (Thomas), Hans Meyer (l'astronaute), Anna Baldaccini (Florence), Jean Duflot (Bouriana). Prod.: Patricia Moraz per Abilène Productions ▪ DCP. D.: 104'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: Théo Films ▪ Restaurato in 4k nel 2021 da Théo Films presso il laboratorio L'Image Retrouvée, a partire dal negativo camera originale / *Restored in 4K in 2021 by Théo Films at L'Image Retrouvée laboratory, from the original camera negative*

Boy Meets Girl

È al primo Jarmusch (*Permanent Vacations*) che fa pensare *Boy Meets Girl*: qui, l'ultima notte di un ragazzo a Parigi prima della partenza per il servizio militare; là, gli ultimi due giorni a New York di un americano prima del viaggio in Europa. Vagabondaggi, incontri, solitudine, presenza ossessiva della grande città, angoscia esistenziale e romantica. Naturalmente si riconoscono le influenze – evidenti – anzitutto di Godard e Garrel.

Ma quello che dieci anni fa era gregarismo diviene oggi manifesto estetico, volontà di rompere con un clima di conformismo. Film frammentato, successione di schegge alimentata forse dall'autobiografia. *Boy Meets Girl* è certamente diseguale come ogni opera di questo tipo. Ma colpisce per il suo senso dell'inquadratura, per la sua fiducia nell'immagine e allo stesso tempo per il ruolo accordato alla voce, al suono. Questo lungo monologo, in cui la spudorata confessione sessuale si affianca al dettaglio quotidiano, si nutre di tutta una tradizione cinematografica e letteraria, ma esprime anche un autentico mal di vivere in una Parigi pallida e notturna. Tra le altre, un'idea visiva in cui Carax inscrive nello spazio la biografia del suo personaggio: sul muro della sua stanza, una mappa di Parigi su cui Alex segna tutte le 'prime volte' della sua giovane vita. Da una trovata di questo tipo – e il film ne è ricco – si riconosce un regista.
Michel Ciment, "Positif",
n. 281-282, luglio-agosto 1984

Con *Boy Meets Girl* (1984) e *Rosso sangue* (1986) Carax è presto considerato il Rimbaud degli anni Ottanta [...]. In entrambi i casi, i riferimenti al cinema dei grandi autori sottendono una sensibilità a fior di pelle che costituisce la vera novità delle opere. La sfrontatezza di Carax è nell'ampio spettro, nell'affidarsi al proprio sguardo ingenuo di amante appassionato per dare coerenza a un patchwork che mette le invenzioni più belle della settima arte al servizio di una poetica della bellezza, mentre Beineix e Besson privilegiano il pacchiano dell'audiovisivo pubblicitario. In tutti i casi il rapporto con il reale è fuori asse. Ma in Carax ciò passa per il filtro dell'estetica e non prende la scorciatoia della prodezza tecnica (immagine-scenografia-montaggio) come negli altri due. A un quarto di secolo dalla nouvelle vague, Carax ne ritrova lo spirito di rottura senza copiarne la lettera. Immagini e sentimenti del suo tempo sono elaborati senza alcun debito nostalgico: la forza dell'immaginario esalta l'utopia dei personaggi e rompe con le pesantezze di un certo realismo che trascina spesso verso la bassa aneddotica e il moralismo. Niente è vero ma tutto è giusto.
René Predal, *Le jeune cinéma français*,
Nathan, Parigi 2002

*Early Jarmusch (*Permanent Vacations*) is what springs to mind in* Boy Meets Girl*: in the latter, we see the last night of a young man in Paris before he leaves for his military service; in the former, the last two days of an American in New York before his trip to Europe. Wanderings, encounters, solitude, the haunting presence of the big city, existential and romantic anxiety. We also encounter the obvious influences, notably Godard and Garrel.*

But what amounted to conformity ten years ago is today a manifesto of aesthetics, the will to break with prevailing conventions. A fractured film, a succession of fragments, probably autobiographically inspired. Boy Meets Girl *is, of course, uneven, like all works of its genre. But one is struck by its structural feel, the assurance coming from the visuals and from the role of voice and sound. This extended monologue, where unabashed sexual confession brushes up against quotidian trivialities, is sustained by an entire cinematic and literary tradition, but it also expresses an authentic malaise of living in an insipid nocturnal Paris. Among Carax's many visual ideas was his use of space to record his character's biography: a map of Paris on Alex's bedroom wall on which he has written down all of the firsts in his young life. Gems such as these – and this film is teeming with them – are the mark of a true filmmaker.*
Michel Ciment, "Positif", n. 281-282, July-August 1984

With Boy Meets Girl *and* Mauvais Sang*, Carax was soon considered the Rimbaud of the 1980s... In both cases, the references to the films of the great auteurs imply a vivid and raw sensitivity that truly constitutes a new departure in these films. Carax audaciously casts his net wide, trusting in his naive vision of impassioned lovers to lend coherence to a patchwork that places treasured gems of the seventh art at the service of a poetics of beauty, while Beineix and Besson favour the glitziness of publicity audio-visuals. Either way, the relationship to reality is altered, but in Carax's case, by aesthetic means and not through technical effects (image, decor, editing) as with the other two. A quarter of a century after the New Wave, Carax rediscovers that spirit of breaking new ground, without copying it to the letter. Images and feelings from his own lifetime take form unfettered by any sense of indebtedness to nostalgia, the power of the imagination extolling the utopia of characters breaking with an oppressive brand of realism that tends to veer towards the anecdotal and notions of morality. Nothing is true but everything is right.*
René Predal, Le jeune cinéma français, *Nathan, Paris 2002*

CARMEN

Francia-Italia, 1984
Regia: Francesco Rosi

▪ Sog.: dall'opera lirica omonima (1875) di Georges Bizet, libretto di Henri Meilhac e Ludovic Halévy, basata su una novella omonima (1845) di Prosper Mérimée. Scen.: Francesco Rosi, Tonino Guerra. F.: Pasqualino De Santis. M.: Ruggero Mastroianni, Colette Semprun. Scgf.: Enrico Job. Mus.: Georges Bizet. Int.: Julia Migenes-Johnson (Carmen), Placido Domingo (Don José), Ruggero Raimondi (torero Escamillo), Faith Esham (Micaëla), Jean-Philippe Lafont (Dancaïre), Gérard Garin (Remendado), Susan Daniel (Mercédès), Lilian Watson (Frasquita), François Le Roux (Morales), John-Paul Bogart (Zuñiga). Prod.: Daniel Toscan du Plantier per Opera Film Produzione, Productions Marcel Dassault, Gaumont DCP. D.: 152'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: Gaumont
▪ Restaurato da Gaumont / *Restored by Gaumont*

Dopo aver prodotto *Don Giovanni* (1979) di Losey e *Parsifal* (1982) di Syberberg, Daniel Toscan du Plantier, direttore generale della Gaumont, propose a Francesco Rosi un film dalla *Carmen* di Bizet. Secondo Toscan du Plantier, "il film d'opera non poteva nascere che dal connubio di un'opera e di un cineasta. Dico proprio cineasta in opposizione ai registi di teatro che passano dietro la macchina da presa per i bisogni della causa. […] Questa idea poneva quindi i propri principi: qualità e verosimiglianza fisica degli attori, dimenticare la scena, pensare per immagini". Superate alcune iniziali reticenze dovute alla sua scarsa dimestichezza con l'opera lirica, Rosi si appassionò al progetto – "*Carmen* è, secondo me, la più cinematografica delle opere liriche" – scoprendosi in sintonia con Bizet perché "considera l'amore fra un uomo e una donna esattamente come me: l'amore fra due esseri che sono e restano inesorabilmente degli avversari". Volle realizzare "un lavoro d'interpretazione visiva, non solo del libretto, ma anche della musica", così che "ad ogni nota corrisponda sempre un'immagine precisa che si imponga allo spettatore", grazie alla plasticità e ai cromatismi della fotografia di Pasqualino De Santis.

Dato che Bizet adotta anche il linguaggio della danza, perché aveva capito che "per gli andalusi e i gitani, i gesti e la danza sono mezzi d'espressione privilegiati" (Carmen, del resto, è gitana), Rosi, con l'apporto di Antonio Gades, privilegiò nel film la dimensione coreografica, calandola negli autentici spazi di una Spagna ariosa (le riprese ebbero luogo a Ronda, Carmona e a Siviglia) e nelle reali sonorità della natura. Al direttore d'orchestra Lorin Maazel, il regista chiese di registrare i cantanti separatamente, su bande diverse, così da avere la possibilità durante il mixage di sottolineare e variare alcuni momenti musicali.

Uno degli aspetti più originali della *Carmen* di Rosi è la ricchezza di registri: "la libertà con la quale Bizet ha genialmente operato per coniugare questi due aspetti, 'l'operetta' e la tragedia, è ciò che mi ha più affascinato e condotto ad accettare di fare questo film".

Roberto Chiesi

Carmen

After having produced Losey's Don Giovanni *(1979) and Syberberg's* Parsifal *(1982), the managing director of Gaumont, Daniel Toscan du Plantier, proposed a film version of Bizet's* Carmen *to Francesco Rosi. According to Toscan du Plantier, "an opera-film can only be the result of a close union between an opera and a filmmaker. And I mean filmmaker, as opposed to a theatre director who steps behind the camera simply to further the opera's cause… Such an idea established the necessary principles: the quality and physical suitability of the actors; forget the stage and think in images.". Having overcome an initial reticence due to his lack of familiarity with opera, Rosi soon became passionate about the project – "I believe that* Carmen *is the most cinematic of operas" – and discovered that he was in agreement with Bizet who "viewed the love between a man and a woman exactly as I do: the love between two beings who are, and who inexorably remain, adversaries". He wanted to produce "a visual interpretation, not only of the libretto, but also of the music", so that "every note found its equivalent in a precise image which would make an impact on the spectator" thanks to the plasticity and chromaticism of Pasqualino De Santis' cinematography.*

Given that Bizet adopted the language of dance because he understood that "for Andalusians and gypsies, gesture and dance are privileged means of expression" (and Carmen, after all, is a gypsy), Rosi, with the help of Antonio Gades, placed emphasis on the film's choreography, which was inserted into the authentic, arid Spanish landscape (shooting took place in Ronda, Carmona and Seville) and real, natural sounds. He asked the conductor Lorin Maazel to record the singers separately, on different tracks, so that during the mix he could emphasise or vary specific musical passages.

One of the most original aspects of Rosi's Carmen *is the variety of registers: "The freedom with which Bizet worked to brilliantly combine operetta and tragedy is the thing that fascinated me the most and led me to agree to make the film."*

Roberto Chiesi

Invaders from Mars

INVADERS FROM MARS

USA, 1953
Regia: William Cameron Menzies

▪ T. it.: *Gli invasori spaziali*. Scen.: Richard Blake. F.: John F. Seitz. M.: Arthur Roberts. Scgf.: Boris Leven, William Cameron Menzies. Mus.: Raoul Kraushaar. Int.: Helena Carter (dottoressa Pat Blake), Arthur Franz (dottor Stuart Kelston), Jimmy Hunt (David MacLean), Leif Erickson (George MacLean), Hillary Brooke (Mary MacLean), Morris Ankrum (colonnello Fielding), Max Wagner (sergente Rinaldi), William Phipps (maggiore Cleary), Milburn Stone (capitano Roth), Janine Perreau (Kathy Wilson). Prod.: Edward L. Alperson per National Pictures Corp. ▪ DCP. D.: 78'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Ignite Films ▪ Restaurato in 4K nel 2022 da Ignite Films sotto la supervisione di Scott MacQueen presso il laboratorio Roundabout Entertainment, a partire dal negativo camera originale e da tre copie SuperCINEColor conservate presso UCLA Film & Television Archive, George Eastman Museum e National Film & Sound Archive of Australia / *Restored in 4K in 2022 by Ignite Films under the supervision of Scott MacQueen at Roundabout Entertainment laboratory, from the original camera negative and three SuperCINEColor prints preserved at UCLA Film & Television Archive, George Eastman Museum and National Film & Sound Archive of Australia*

Molti film d'invasione iniziano su miriadi d'astri inquadrati da un luogo imprecisato nel cosmo: la Terra, di regola, è un punto fra migliaia. Talvol-

ta la macchina da presa avanza nello spazio finché un pianeta, il nostro, si staglia riconoscibile tra gli altri. […] *Invaders from Mars* ripercorre lo schema menzionato in una variante cruciale: il movimento di macchina in avanti parte nel cosmo e, tramite dissolvenza incrociata, procede verso una casa, una finestra, un bambino che dorme. Nel vano della finestra si staglia la sagoma di un cannocchiale, e il primo gesto del bambino sarà appoggiarci l'occhio per guardare il firmamento. Ci troviamo di fronte a una sorta di passaggio di testimone, un rovesciamento di prospettiva (dalle stelle alla Terra e viceversa) che consegna al piccolo protagonista l'orientamento dello sguardo del film.

Il pubblico della fantascienza dei Cinquanta è prevalentemente adolescente, se non più giovane. Come normale conseguenza, alcuni esempi eleggono i giovani a protagonisti. […] David, l'eroe di *Invaders from Mars*, è anche un esperto del genere: avido lettore di riviste pulp, aspirante scienziato, informatissimo sui casi d'avvistamento che vivificano le pagine di cronaca.

La storia raccontata sarà in primo luogo la sua avventura, secondariamente un caso di interesse nazionale e planetario. […] L'esperta messa in scena di Menzies valorizza in alcuni frangenti un punto di vista anomalo e deformante, bambinesco e al tempo stesso onirico. […] È possibile liquidare *Invaders from Mars* come film per ragazzi a condizione che se ne accettino le ambiguità e i segnali inquietanti che lo punteggiano. […] I genitori si tramutano da educatori amorevoli in dittatori (per inciso, c'è forse un'ombra di inquietudine nella segretezza dei progetti missilistici a cui il padre lavora), un'angelica bambina si stampa sul volto un sorriso demoniaco dopo aver incendiato casa propria, l'uomo nero può atterrare subito oltre lo steccato del giardino. È un volto dorato racchiuso in una boccia di vetro e provvisto di tentacoli, impassibile campione della 'pura intelligenza': al contempo, provvede agli incubi peggiori e ai sogni più difficili da dimenticare.
Andrea Meneghelli, in Andrea Meneghelli, Roy Menarini, *Fantascienza in cento film,* Le Mani, Genova 2000

Many invasion films begin with an image of myriad stars seen from an undefined point in the cosmos; usually, the Earth is merely one dot among thousands. Sometimes, the camera advances through space until one planet, ours, becomes identifiable… Invaders from Mars *follows this strategy, with one crucial variation: the camera movement moves from the cosmos and, through a series of dissolves, towards a house, a window, a sleeping child. Through the window frame you can distinguish the outline of a telescope, and the child's first gesture will be to bring his eye to it in order to look at the heavens. It is like a passing of the baton (from the stars to the Earth and vice-versa) that assigns the film's point-of-view to the child.*

The audience for 1950s sci-fi was predominantly adolescent, or even younger. As a result, several films feature young protagonists… David, the hero of Invaders from Mars*, is also an expert in the genre: an avid reader of pulp magazines, an aspiring scientist, and well informed about the UFO sightings that liven up the news.*

The story the film tells will be primarily his adventure, and only secondarily a matter of national and global concern… In several moments, Menzies' expert mise en scène *makes effective use of an anomalous, distorted, childlike and oneiric point-of-view… It is possible to dismiss* Invaders from Mars *as a film for children, providing that you accept the ambiguities and troubling signs that punctuate it… Parents are transformed from loving educators into dictators (incidentally, there is perhaps a hint of apprehension in the secrecy of the missile projects the father is working on); an angelic little girl makes a demonic smile after setting fire to her own home; the bogeyman lands freely immediately outside the garden fence. It is a golden face enclosed in a glass jar and lacking tentacles, an impassive example of 'pure intelligence'; at the same time, it produces the darkest nightmares and the most unforgettable dreams.*
Andrea Meneghelli, in Andrea Meneghelli, Roy Menarini, Fantascienza in cento film*, Le Mani, Genova 2000*

PINK FLAMINGOS

USA, 1972 Regia: John Waters

▪ Sog., Scen., F., M.: John Waters. Scgf.: Vincent Peranio. Int.: Divine (Divine/Babs Johnson), David Lochary (Raymond Marble), Mary Vivian Pearce (Cotton), Mink Stole (Connie Marble), Danny Mills (Crackers), Edith Massey (Edie), Channing Wilroy, (Channing), Cookie Mueller (Cookie), Susan Walsh (Suzie), Paul Swift (l'uomo delle uova). Prod.: John Waters per Dreamland Productions ▪ DCP. D.: 93'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Warner Bros. per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2022 da The Criterion Collection presso il laboratorio Metropolis Post con la supervisione di John Waters, a partire dalla sua copia 16mm Ektachrome positiva. La colonna sonora originale monofonica è stata rimasterizzata a partire dalla traccia magnetica 16mm e dall'edizione del 25° anniversario / *Restored in 4K in 2022 by The Criterion Collection at Metropolis Post laboratory under the supervision of John Waters, from his 16mm Ektachrome positive print. The original monaural soundtrack has been remastered from the 16mm magnetic track and the 25th anniversary edition soundtrack*

Posso dirlo? Per i nord-americani John Waters è forse quanto di più simile ci sia a un moderno erede di Mark Twain, soprattutto se vediamo quest'ultimo più come un poliedrico intrattenitore che come un artista (ed

è così che i suoi contemporanei tendevano a percepirlo): detto altrimenti, soprattutto come un ospite simpatico, e non esattamente come un poeta. Questo ci aiuta a spiegare come mai *Pink Flamingos*, il film consapevolmente trash del 1972 che rese celebre Waters, debba buona parte della sua fama al finale, in cui una paffuta drag queen di nome Divine (che prendeva il nome dall'ero[ina] di *Notre-Dame-des-Fleurs* di Jean Genet) ingurgita escrementi di cane. E dato che i talenti di scrittore e umorista di Waters hanno sempre avuto la tendenza a superare e sommergere il suo talento di regista cinematografico, ricordiamo i suoi primi film più per l'eccentricità del cast e per le premesse strampalate che per lo stile della messa in scena.

Si potrebbe dire che Waters possiede in effetti un certo senso dello stile, soprattutto per quanto riguarda l'esibizionismo e il cattolicesimo non praticante associati al suo spirito di ribellione. Ma è comunque apprezzato principalmente come fornitore di contenuti scandalosi. Questo sicuramente spiega come e perché i suoi primi film abbiano prosperato all'inizio degli anni Settanta come film della mezzanotte. Come osservava Jim Hoberman nel libro del 1983 che abbiamo scritto insieme, "i film di Waters non hanno obiettivi: esistono in un eterno presente, senza alcuna progressione. Sono spettacoli di varietà… *Pink Flamingos* ruota attorno a una specie di gara, ma non c'è progressione". Aggiungerei che anche se *Pink Flamingos* si conclude con la scena culminante di Divine che mangia escrementi di cane, quel che abbiamo di fronte è più il finale di un numero di varietà che una risoluzione narrativa.

La "gara" cui alludeva Hoberman è fondamentalmente ciò che Dave Kehr ha definito "una competizione tra Divine e i Marble [Mink Stole e David Lochary] – una coppia di schizzoidi in ascesa che procura neonati di contrabbando a coppie lesbiche – per assicurarsi il titolo di 'persone più disgustose del mondo'". Tra gli altri personaggi figurano la corpulenta madre di Divine (Edith Massey), ossessionata dalle uova, e il pazzo figlio hippy (Danny Mills), insieme ad altri attori cari a Waters in quel periodo (come Mary Vivian Pearce, Cookie Mueller, Susan Walsh). L'immagine chiave del film, per i miei gusti, non è la Divine che mangia escrementi ma quella che sfila risoluta e orgogliosa per strada sulle note di Little Richard urlando "The Girl Can't Help It", ovvio omaggio all'incedere impettito di Jayne Mansfield nell'omonimo film di Frank Tashlin.

Pink Flamingos

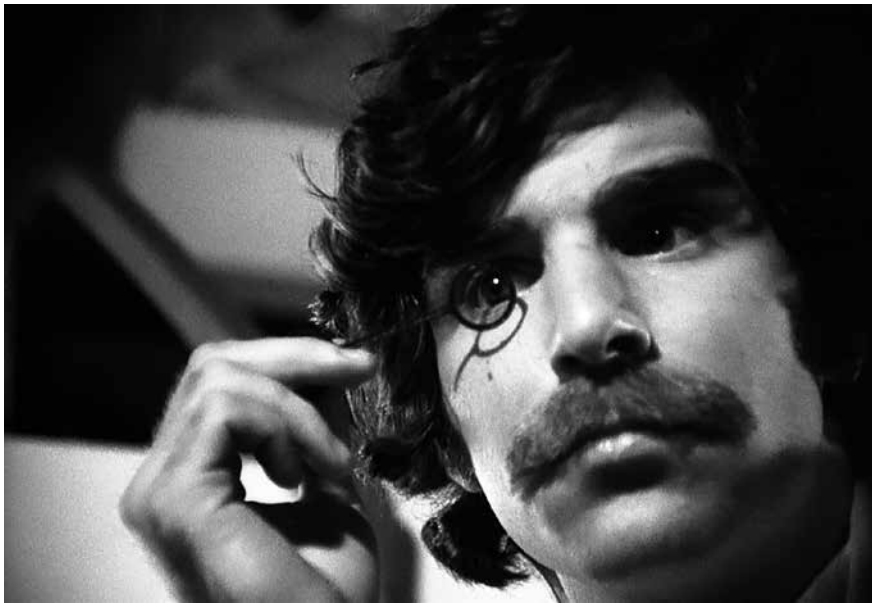
Jonathan Rosenbaum

Dare I say it? John Waters may be the closest thing North Americans have to a contemporary successor to Mark Twain, especially if we regard the latter figure more as a multifaceted public entertainer than as an artist (which is indeed how Twain's contemporary audience generally perceived him) – in other words, most often as a genial host, and not exactly as a poet. This helps to account for why Pink Flamingos*, the deliberately sleazy 1972 feature that made Waters famous, owed the greater part of its fame to the fact that it ended with a chubby drag queen named Divine (named after the hero[ine] of Jean Genet's* Our Lady of the Flowers*) gobbling up dog shit. And because Waters' gifts as a writer and standup humorist have always tended to surpass and overwhelm his talent as a film director, we remember his early films more for their eccentric cast members and their cockeyed premises than for the style of their mise-en-scene.*

One could say that Waters does have a certain sense of style, particularly when it comes to the exhibitionism and the lapsed Catholicism tied to his sense of rebellion. But he's none the less mainly appreciated as a purveyor of outrageous content. This is surely why and how his early films flourished as midnight movies in the early 1970s. As Jim Hoberman remarked in the 1983 book that we co-authored on that subject, "Waters' films have no quests: they exist in an eternal now, with no progression. They're vaudeville… Pink Flamingos *is about a kind of contest, but there's no progression." I would add to this that even though* Pink Flamingos *ends climactically with Divine eating dog shit, this is very much a vaudeville 'closer' rather than any sort of narrative resolution.*

The "contest" alluded to by Hoberman is basically what Dave Kehr once described as "a competition between Divine and the Marbles [Mink Stole and David Lochary] – a couple of up-and-coming sleazoids who peddle blackmarket babies to lesbian couples – for the title of 'the World's Filthiest Person'". Other characters include Divine's hefty egg-obsessed mother (Edith Massey) and her crazed hippie son (Danny Mills), among other Waters regulars of this period (eg, Mary Vivian Pearce, Cookie Mueller, Susan Walsh). The movie's key image, to my own taste, is not Divine eating shit but her parading pridefully and resolutely down the street to the strains of Little Richard hollering "The Girl Can't Help It" – an obvious tribute to Jayne Mansfield's strut in Frank Tashlin's film of the same name.

Jonathan Rosenbaum



Deep Throat

DEEP THROAT

USA, 1972 Regia: Gerard Damiano

▪ T. it.: *La vera gola profonda*. Sog., Scen., M., Mus.: Gerard Damiano. F.: João Fernandes. Scgf.: Len Camp. Int.: Linda Lovelace (sé stessa), Harry Reems (Dr. Young), Dolly Sharp (Helen), Bill Harrison (Mr. Maltz), William Love (Wilber Wang), Carol Connors (l'infermiera), Bob Phillips (Mr. Fenster). Prod.: Louis Peraino per Vanguard Productions ▪ DCP. D.: 62'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Damiano Films ▪ Restaurato in 4K nel 2022 da Damiano Films presso il laboratorio Cineric, a partire da un internegativo 35mm conservato presso EYE Filmmuseum / *Restored in 4K in 2022 by Damiano Films at Cineric laboratory, from a 35mm internegative preserved at EYE Filmmuseum*

Critici e commentatori – tutta la gente che contava – avevano già preso nota dell'esperienza di visione di *Deep Throat*. Anche se l'unico a esprimere un entusiasmo senza riserve era stato Al Goldstein, perfino coloro cui il film non era piaciuto – come Nora Ephron su "Esquire" – osservarono che non guardarlo sarebbe stato una negligenza culturale. Perché fu solo con l'esplosione dei film hardcore prima e dopo *Deep Throat* che la pornografia fu accessibile a un pubblico misto nelle sale generaliste. E fu solo nell'estate del 1973 che ebbi modo di vedere veri atti sessuali non simulati su uno schermo cinematografico. Oggi che i film pornografici sono normalmente accessibili sugli schermi più piccoli dei computer e dei televisori per una visione principalmente casalinga, è difficile capire l'impatto che il sesso esplicito al cinema ebbe sulla cultura di massa americana. Per farlo dobbiamo nuovamente riconoscere, come accadde con la proiezione di Thomas Edison del primo bacio della storia del cinema, il potere dell'ingrandimento offerto dal grande schermo al pubblico cinematografico. [...]

Deep Throat è la storia di Linda (interpretata da Linda Lovelace, all'anagrafe Linda Boreman), una ragazza normale dalla bellezza genuina, che non corrisponde a quelli che diventeranno gli stereotipi pornografici. Linda è un tipico prodotto della rivoluzione sessuale degli anni Sessanta. Considera il piacere sessuale importante per la propria realizzazione personale, ma finora è rimasta delusa. [...] Dopo aver sperimentato senza successo con vari uomini si rivolge a un dottore (Harry Reams), il quale la informa che il suo clitoride si trova in fondo alla gola (un primo titolo alternativo era *The Sword Swallower*, "La mangiatrice di spade"). La fellatio profonda è la 'cura' subito praticata al medico.

Mettendo da parte le tante analisi che sono state poi elaborate a proposito del film, compresa la mia, il principale ricordo che quella prima visione mi ha lasciato corrisponde a quello di gran parte delle persone che hanno visto per la prima volta un film pornografico in gruppo: quanto abbiamo riso. Sarebbe scorretto sottovalutare il ruolo svolto dall'umorismo goliardico di questo film nel rendere appetibili ai loro primi spettatori le proiezioni pubbliche di lungometraggi pornografici. Il film ci rassicurò dandoci la possibilità di ridere anziché ansimare; oppure, se ansimavamo, le risate ci aiutarono a mascherarlo. [...]

Il titolo stesso, *Deep Throat*, ancora prima della fama acquisita con lo scan-

dalo Watergate, conferiva al film una patina di mistero e raffinatezza che lo affrancò dal circuito di Times Square per inaugurare la breve epoca del porno chic. *Deep Throat* si sarebbe rivelato il film indipendente più redditizio di sempre.
Linda Williams, *Screening Sex,* Duke University Press, Durham-London 2008

Critics and commentators – everyone who was anyone – had already taken note of the experience of watching Deep Throat. *Though only Al Goldstein had given it an unqualified rave, even those who disliked the film, such as Nora Ephron in "Esquire", noted that it would be culturally derelict not to see it. For it was only with the explosion of hardcore features preceding and following* Deep Throat *that pornography became available to mixed audiences in public movie theaters. And not until the summer of 1973 did I see real unsimulated sex acts on a movie screen. Now that moving-image pornography is familiar fare on the smaller screens of computers and televisions viewed primarily in the home, it is hard to understand the impact of mass American culture's first encounter with graphic sex in movies. To do so we have to again recognize, as with Thomas Edison's projection of the first screen kiss, the power of big-screen magnification before a public audience…*

Deep Throat *is about Linda (played by Linda Lovelace, originally Linda Boreman), an ordinary young woman with wholesome – not what would later become known as stereotypically pornographic – good looks. She is a typical product of the 1960s sexual revolution. She considers sexual pleasure important to her self-fulfillment, but has missed out so far… After experimenting with a number of men to no avail, she goes to a doctor (Harry Reams) who informs her that her clitoris is deep in her throat (one early possible title for the film was* The Sword Swallower*). Deep-throat fellatio is the 'cure' immediately performed on the doctor.*

Putting aside the many analyses that have been subsequently spun around this film, my own included, what I most remember about this screening was what most people remember about pornography when they first see it in a social group: how much we laughed. It would be a mistake to underestimate the function of this film's sophomoric brand of humor in making feature-length, publicly screened pornography palatable to its initial audience. The film reassured us with the option of laughing rather than panting; or, if we did pant, the laughter helped disguise it…

The very title Deep Throat, *even before its Watergate resonance, added a sense of mystery and sophistication that lifted the film out of the Times Square circuit into a brief era of porno chic.* Deep Throat *would prove to be the largest-grossing independent film of all time. Linda Williams,* Screening Sex, *Duke University Press, Durham-London 2008*

TOMMY

Gran Bretagna, 1975 Regia: Ken Russell

▪ Sog.: dall'opera rock omonima (1969) di Pete Townshend. Scen.: Ken Russell. F.: Dick Bush, Ronnie Taylor, Robin Lehman. M.: Stuart Baird. Scgf.: John Clark, Paul Dufficey. Mus.: The Who. Int.: Roger Daltrey (Tommy adulto), Barry Winch (Tommy bambino), Ann-Margret (Nora Walker Hobbs), Oliver Reed (Frank Hobbs), Robert Powell (capitano Walker), Elton John (The Pinball Wizard), Eric Clapton (il predicatore), Tina Turner (Acid Queen), Jack Nicholson (lo psichiatra), Keith Moon (zio Ernie), Paul Nicholas, (cugino Kevin). Prod.: Ken Russell, Robert Stigwood per Robert Stigwood Organisation ▪ DCP. D.: 111'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da Sony Pictures Entertainment presso i laboratori Cineric e Prasad Corp, a partire dal negativo originale e da un interpositivo colore. Grading completato presso il laboratorio Roundabout Entertainment con la supervisione di David Bernstein. Restauro sonoro a cura di Deluxe Audio Services / *Restored in 4k in 2021 by Sony Pictures Entertainment at Cineric and Prasad Corp laboratories, from the original negative and a colour interpositive. Color grading completed at Roundabout Entertainment laboratory under the supervision of David Bernstein. Audio Restoration by Deluxe Audio Services, Hollywood*

Unisciti al viaggio stupefacente. E impara tutto ciò che dovresti sapere.
Tommy

Chiunque abbia familiarità con l'opera di Ken Russell deve aver provato una leggera sorpresa all'annuncio che, dopo aver finito *Mahler*, Russell avrebbe girato una versione cinematografica di *Tommy* degli Who, con Roger Daltrey, Oliver Reed, Ann-Margret, Tina Turner, Jack Nicholson, Elton John ed Eric Clapton. [...]

Secondo Russell il film è strutturato come "un viaggio evolutivo" in cui il protagonista sordo muto e cieco compie "una sorta di pellegrinaggio" tra gli orrori dell'età moderna. [...]

Russell ha lavorato sei mesi con Pete Townshend, compositore della maggior parte delle canzoni dell'opera rock e direttore musicale del film. Insieme hanno apportato lievi ma spesso necessarie modifiche ai testi originali e hanno creato sei nuove canzoni per agevolare la trasformazione dell'opera in film. Le sessantasei pagine della sceneggiatura finale rivelano il notevole successo di Russell, adattatore-creatore in equilibrio tra visione personale e necessità fondamentali dell'opera da cui è tratto il film. [...]

Tommy, forse più di ogni altro suo adattamento cinematografico, ha anche dato a Russell la completa libertà di attingere dalla propria visione personale le immagini da abbinare alle canzoni e alla musica della fonte originale, e questa è la forza più grande

Tommy

del film, specialmente nella prima ora. Il personale romanticismo delle scene in cima alla montagna e le immagini quasi surreali delle ragazze seminude con le maschere antigas forniscono nella sequenza iniziale un'illustrazione sorprendente della fusione di immagini letterali e metaforiche che assale lo spettatore durante tutto questo singolare 'musical' composto interamente da numeri corali. [...]

Tommy è stato elogiato da quasi ogni settore della critica, forse perché gran parte dei recensori più famosi ha percepito che il metodo di Russell improntato all'eccesso era particolarmente appropriato al soggetto. Sarà pur vero, ma lungo tutto il film – come in tanti altri lavori del regista – abbondano sottili motivi visivi che contribuiscono alla sua struttura ricca e densa. Le immagini di acqua, vetri infranti, sole, flipper, aerei, croci, orecchini e specchi, per esempio, offrono quel tipo di continuità visiva che fa parte del metodo di Russell al pari dell'eccesso.

Più di ogni altra cosa, tuttavia, è Russell stesso a considerare *Tommy* "l'unica cosa che ho fatto che mi soddisfi esteticamente", spingendosi a dire che il film "è un punto culminante di molti aspetti del *mio* lavoro".
Joseph A. Gomez, *Ken Russell. Adaptor as Creator*, Friedrick Muller Limited, Londra 1976

Come on the amazing journey. And learn all you should know.

Tommy

Anyone familiar with the work of Ken Russell must have registered mild surprise when it was announced that, upon the completion of Mahler*, Russell would make a film version of The Who's* Tommy*, starring Roger Daltrey, Oliver Reed, Ann-Margret, Tina Turner, Jack Nicholson, Elton John, and Eric Clapton…*

According to Russell, the film is structured as "an evolutionary journey" in which the deaf, dumb, and blind protagonist undergoes "a kind of pilgrim's progress" through the horrors of the modern age…

Russell worked for a period of six months with Pete Townshend, composer of most of the songs from the rock opera and musical director of the film. Together they made slight, but often necessary, alterations to the original lyrics and created six new songs to assist in the transformation of the work to film form. The 66-page shooting script reveals Russell's remarkable success as the adaptor-creator who walks a tightrope between his own personal vision and the vital concerns of the work from which the film is made…

Tommy*, perhaps more than any oth-*

er of his film adaptations, also allowed Russell to be totally free in creating visuals from his own personal vision to match the songs and music from the original source, and this is the greatest strength of the film – especially in the first hour. The personal romanticism of the mountain-top scenes and the almost surreal images of the half-naked girls in gas masks provide a striking illustration in the opening sequence of the blend of literal and metaphorical images that assault the viewer throughout this unique 'musical', which consists entirely of production numbers…

Tommy *has been praised in almost all critical quarters, perhaps because most popular reviewers felt that Russell's method of overstatement was especially appropriate to the subject matter. This may be true, but as in so many of his other films, subtle visual patterns abound throughout the film and contribute to its rich, dense texture. Images of water, shattered glass, the sun, pinballs, airplanes, crosses, earrings, and mirrors, for instance, provide the kind of visual unity which is as much a part of Russell's method as is overstatement.*

More than anything else, however, Russell himself sees Tommy *as "the one thing I've done that satisfies me aesthetically", and he even goes so far as to suggest that the film "is a culmination of much in* my *work".*
Joseph A. Gomez, Ken Russell.
Adaptor as Creator, *Friedrick Muller Limited, London 1976*

TENEBRE

Italia, 1982 Regia: Dario Argento

▪ T. int.: *Tenebrae*. Sog., Scen.: Dario Argento. F.: Luciano Tovoli. M.: Franco Fraticelli. Scgf.: Giuseppe Bassan. Mus.: Goblin. Int.: Anthony Franciosa (Peter Neal), Daria Nicolodi (Ann), John Saxon (Bullmer), Giuliano Gemma (il commissario Germani), Carola Stagnaro (ispettrice Altieri), Mirella D'Angelo (Tilde), Christian Borromeo (Gianni), Miriam Bartolini [Veronica Lario] (Jane), Eva Robin's (ragazza della spiaggia). Prod.: Claudio Argento per Sigma Cinematografica ▪ DCP. D.: 101'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ▪ Da: Titanus e Arrow Films ▪ Restaurato in 4K a partire dai materiali messi a disposizione da Titanus / *Restored in 4K from elements provided by Titanus*

Tenebre è un ritorno al visibile, al riconoscibile, al deducibile, dopo le streghe, il gotico, i balletti astratti della magia nera, la mitica Mitteleuropa e i notturni asburgici. Si torna, in esplicito e provocatorio contrasto con il titolo, in piena luce, in una Roma futurista e livida: anzi per la prima volta, a netto contrasto con il titolo, tutto si svolge sotto il sole, incubi e delitti, indagini e finti colpi di scena. Dagli abissi, dal 'basso' di *Inferno* si transita verticalmente in un empireo postmoderno, dove predomina l'arredamento funzionale, spoglio, *en plein air*; la luce cade orizzontalmente, piattamente sulle cose; strade, palazzi, giardini si svuotano; tutto è molto illuminato e deserto, assolato e glaciale. Le sequenze in flashback sono addirittura sovraesposte. Dilaga il bianco, in evidente e violento contrasto con il rosso del sangue (trionfante nella celebre sequenza censurata della mutilazione e uccisione di Veronica Lario), o delle scarpe col tacco alto di Eva Robin's. Carrelli laterali ed equilibrismi acrobatici della macchina da presa perforano lo spazio come si trattasse delle quinte di un palcoscenico.
Roberto Pugliese, *Dario Argento*,
Il Castoro, Milano 2011

Tenebre segna una rottura con i due film precedenti [*Suspiria* e *Inferno*]. Dai cromatismi accesi sono passato a una fotografia quasi in bianco e nero. Dalle scenografie eccentricamente composite sono arrivato a un'ambientazione romana inedita, un po' futuribile, con poco traffico, un po' di verde e belle case abitate da gente squilibrata. L'ho girato nel quartiere EUR, ma ho avuto a disposizione anche bellissimi interni originali come la villa dell'architetto Sandro Petti, dove ci sono pareti piene di splendidi quadri a collage del pittore Mimmo Rotella.

Ho cercato di illuminare, come in pieno sole, anche gli omicidi che avvengono di notte. Volevo dimostrare che le tenebre non sono le sole compagne del delitto e dell'orrore, bensì anche il giorno. 'Buio=paura' è una formula ormai superata.
Dario Argento, in Fabio Maiello,
Dario Argento, confessioni di un maestro, Alacran edizioni,
Milano 2007

Tenebre *is a return to the visible, the recognisable, the decipherable, after the witches, the gothic, the abstract black magic ballets, the mythic Central Europe and the Hapsburg nights. We return – in explicit and provocative contrast to the title – to bright light, to a futuristic and livid Rome. For the first time, in marked contrast with the title, everything takes place in the sunlight – nightmares and murders, investigations and fake plot twists. From the abyss, from the depths of* Inferno*, we move vertically into a postmodern cosmos dominated by spare, functional décor and open spaces. Light falls horizontally, flatly onto objects; roads, buildings and gardens are empty; everything is brightly illuminated, sun drenched, deserted and glacial. The flashback sequences are even overexposed. Whites dominate, in marked and violent contrast with the red of blood (triumphantly in the celebrated, censored sequence of the mutilation and murder of Veronica Lario) or of Eva Robins' high heels. Lateral tracking shots and the camera's acrobatic balancing acts puncture the space as if it were the backstage of a theatre.*
Roberto Pugliese, Dario Argento,
Il Castoro, Milan 2011

Tenebre *signals a break from my previous two films [*Suspiria *and* Inferno*]. Bright colours have been replaced by photography that is virtually black and*

Tenebre

white. Eccentrically blended set designs have been replaced by a never-seen-before Rome, slightly futuristic, with little traffic, a bit of green, and beautiful houses inhabited by unbalanced people. I shot it in the EUR district, but I also made use of beautiful, original interiors like the architect Sandro Petti's villa, where there are walls full of splendid collages by the painter Mimmo Rotella.

I even tried to illuminate the nighttime murders, as if they took place in the light of day. I wanted to demonstrate that shadows are not murder and horror's only companions – so, too, is the daytime. Darkness=fear is an obsolete formula.

Dario Argento, in Fabio Maiello, Dario Argento, confessioni di un maestro*, Alacran edizioni, Milan 2007*

Videodrome

VIDEODROME

Canada, 1983 Regia: David Cronenberg

▪ Scen.: David Cronenberg. F.: Mark Irwin. M.: Ronald Sanders. Scgf.: Carol Spier. Mus.: Howard Shore. Int.: James Woods (Max Renn), Sonja Smits (Bianca O'Blivion), Debbie Harry (Nicki Brand), Peter Dvorsky (Harlan), Leslie Carlson (Barry Convex), Jack Creley (Brian O'Blivion), Lynne Gorman (Masha), Julie Khaner (Bridey), Reiner Schwarz (Moses). Prod.: Claude Héroux per Filmplan International, Guardian Trust Company con la partecipazione di Canadian Film Development Corporation (CFDC), Famous Players Limited ▪ DCP. D.: 87'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Arrow Films per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2022 da Arrow Films con la supervisione di James White e James Pearcey presso il laboratorio Silver Salt, a partire dal negativo camera originale 35mm ed elementi intermedi conservati da NBC Universal. Restauro approvato da David Cronenberg / *Restored in 4K in 2022 by Arrow Films under the supervision of James White and James Pearcy at Silver Salt laboratory, from the original 35mm camera negative and intermediate elements preserved at NBC Universal. This restoration has been approved by David Cronenberg*

Videodrome è a tutti gli effetti il 'manifesto' del cinema di Cronenberg: un film paradigmatico, pluristratificato e scioccante. Sconvolgente come un'allucinazione, lucido e denso come un saggio teorico sul mondo mass-mediale in cui ci è dato di vivere. Raramente il cinema ha portato così in profondità la riflessione su se stesso, sul proprio senso, sul suo rapporto con gli altri media e con il corpo degli spettatori. [...] Cronenberg riflette sull'intossicazione iconica derivata dal consumo di immagini televisive e sulle modificazioni fisiche e antropologiche che la diffusione della Tv sta apportando all'apparato percettivo umano. *Videodrome* ha cioè la forma inquietante di un'interrogazione problematica sulla natura riproduttiva delle immagini e sul rapporto di ambivalente fascinazione e repulsione che l'occhio umano prova di fronte ai propri sogni e ai propri incubi reificati e incessantemente riprodotti sullo schermo della Tv.
Gianni Canova, *David Cronenberg*, Il Castoro, Milano 2000

L'idea nasceva dalle numerose ore notturne che avevo trascorso davanti alla televisione da bambino, quando mi capitava di vedere improvvisamente dei segnali causati da interferenze. [...] Era stata quell'esperienza che mi aveva portato a immaginare un uomo che capta per caso un segnale bizzarro, estremo, violento e molto pericoloso. A causa del suo contenuto ne diventa ossessionato, cerca di rintracciarlo e si trova invischiato in un intricato mistero. [...] Quando cominciai a scrivere, la storia prese improvvisamente ad alterarsi. Max aveva delle allucinazioni e gli succedevano delle cose fisiche impossibili, andavano anche oltre quelle contenute nel film. A un certo punto si rendeva conto che la sua vita non era come aveva pensato che fosse: lui stesso non era come aveva creduto di essere. Alla fine decisi di interrompere, perché la storia era così esagerata da essere

troppo per un solo film. Ciò che avevo scritto mi aveva davvero sbalordito.

Se intendi fare dell'arte, devi esplorare alcuni aspetti della tua vita senza riferimenti a istanze o a posizioni politiche. Con *Videodrome* ho voluto suggerire la possibilità che un uomo sottoposto a immagini violente cominci ad avere delle allucinazioni. Ho voluto sperimentare cosa succederebbe se accadesse davvero quello che i censori sostengono. Come sarebbe? Dove porterebbe?
David Croneneberg, *Il cinema secondo Cronenberg*, a cura di Chris Rodley, Pratiche editrice, Parma 1994

Videodrome *is in all respects the 'manifesto' of Cronenberg's cinema: a paradigmatic, multi-layered and shocking film. As disturbing as a hallucination, but lucid and dense like a theoretical essay on the mass media world in which we find ourselves living. Rarely has the cinema reflected so deeply on itself, on its meaning, on its relationship with other media and the bodies of its audience… Cronenberg reflects on the emblematic intoxication which derives from the consumption of televisual images and the physical and anthropological modifications that the spread of TV is producing in the mechanisms of human perception. Thus,* Videodrome *assumes the unsettling form of a problematic questioning of the reproductive nature of images and the relationship of ambivalent fascination-repulsion that the human eye experiences when confronted by its dreams and nightmares, made real and continually reproduced on the TV screen.*
Gianni Canova, David Cronenberg*, Il Castoro, Milan 2000*

That [idea] came from a lot of my own late-night television watching as a kid, and suddenly seeing signals come through… It was that experience that led me to posit a man who picks up a signal that's very bizarre, very extreme, very violent, very dangerous. He becomes obsessed with it, because of its content, tries to track it down, and gets involved in a whole mystery… When I started to write that story, it suddenly started to shift. Max began to hallucinate, and impossible physical things started to happen to him. It went even further than in the movie; at a certain point he began to find that his life was not as he had thought: he was not who he'd thought he'd been. I had to pull back finally because it got so extreme it was too much for one film. The writing really did surprise me.

If you're going to do art, you have to explore certain aspects of your life without regard to a political position or stance. With Videodrome *I wanted to posit the possibility that a man exposed to violent imagery would begin to hallucinate. I wanted to see what it would be like, in fact, if what the censors were saying would happen, did happen. What would it feel like? What would it lead to?*
David Croneberg, Cronenberg on Cronenberg*, edited by Chris Rodley, Faber and Faber, London 1992*

TWIN PEAKS: FIRE WALK WITH ME

USA-Francia, 1992 Regia: David Lynch

▪ T. it: *Fuoco cammina con me*. Scen.: David Lynch, Robert Engels. F.: Ron Garcia. M.: Mary Sweeney. Scgf.: Patricia Norris. Mus.: Angelo Badalamenti. Int.: Sheryl Lee (Laura Palmer), Ray Wise (Leland Palmer), Madchen Amick (Shelly Johnson), Dana Ashbrook (Bobby Briggs), Phoebe Augustine (Rosette Pulaski), David Bowie (Phillip Jeffries), Eric DaRe (Leo Johnson), Miguel Ferrer (Albert Rosenfeld), Pamela Gidley (Teresa Banks), Heather Graham (Annie Blackburn). Prod.: Gregg Fienberg, John Wentworth per Ciby Pictures ▪ DCP. D.: 135'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: MK2 ▪ Restaurato in 4K nel 2014 da CBS in collaborazione con MK2 con la supervisione di David Lynch presso i laboratori Éclair e CBS Television City, a partire dal negativo originale 35mm. La colonna sonora originale è stata rimasterizzata in 7.1 surround da Dean Hurley e David Lynch presso Asymmetrical Studios / *Restored in 4K in 2014 by CBS in collaboration with MK2 under the supervision of David Lynch at Éclair and CBS Television City laboratories, from the original 35mm negative. The soundtrack was remastered as 7.1 surround by Dean Hurley and David Lynch at Asymmetrical Studios*

Il prequel *Twin Peaks: Fire Walk With Me* è un gran film. Lo spostamento del padre squilibrato di Laura Palmer in un ruolo centrale giustifica un tono biblico, tagliente, con una solida presa sugli elementi essenziali: ne risulta un'antologia in cui ogni personaggio viene contestato, giudicato fallace, errante, perduto…

Laura è ora in primo piano, una ragazza normale che sceglie le perversioni, la follia, la droga. L'approccio narrativo è non-melodrammatico. *Fire Walk With Me* appartiene a un genere tutto suo, indiscutibilmente unico come *Eraserhead*. La sovversione sta nell'ordinario. L'attenzione si concentra su oggetti semplici. Iperrealismo della banalità: quanta abilità ci vuole per sostenere una visione così essenziale! Hitchcock è uno dei pochi a stare sulla stessa lunghezza d'onda. Una casa come in *Dietro lo specchio*. Quadri di genere, dipinti angelici vivono le loro strane, egoistiche e miracolose vite.

Come soap opera *Fire Walk With Me* non è particolarmente riuscito, ma nasce da un'enfasi amplificata sullo scorrere del tempo – avvicinandosi all'omicidio di Laura come se fosse l'inizio dell'era moderna, o dell'era cristiana. La conclusione rivela tutto, ma questa volta le immagini sono toccanti perché ne conosciamo lo sfondo. Ci allontaniamo dall'immagine di una noiosa studentessa disposta a tutto per sfuggire all'apatia. Dal genere *high-school confidential* scivoliamo in una riflessione più complessa e stratificata, a partire dall'immagine di apertura, la 'nebbia' di un televisore che sembra un parabrezza battuto dalla pioggia.

Il segreto della promiscuità di Laura, il suo divenire irriconoscibile. L'orrore di Laura, i suoi sospetti sul padre che si ripetono dopo che l'uomo con un braccio solo aggredisce senza saperlo colei che è sua figlia sotto mentite spoglie. Papà è ancora sentimentale, trattiene le lacrime. Ha una doppia personalità, essendo posseduto da Bob. Bob esiste, e la prova sta nelle pagine strappate del diario di Laura, che contengono la testimonianza dell'abuso ("mi possiede da quando avevo dodici anni..."). Questo punto di vista sulla famiglia è nuovo. Alla veglia di Laura si ha la sensazione che l'incesto costituisca il fondamento dell'ordine sociale. Da qui deriva la spinta verso la morte come in un delirio tossico.

La situazione che contrappone l'FBI alla gente del posto si ripete all'inizio con il contrasto comico tra la cosiddetta 'civiltà' e i 'bifolchi'. L'agente dell'FBI Dale Cooper e lo sceriffo Harry S. Truman si concedono infiniti caffè, infinite ciambelle.

Le premonizioni dell'agente Cooper: prevede la storia di Laura, l'inevitabile. Come in Simenon ciò che accade è il risultato dell'ambiente, della sua 'cultura', delle sue pressioni perverse. In un certo senso Cooper sviluppa una relazione con Laura, pur non avendola mai incontrata. Non è un normale poliziesco. La strategia è più profonda, va verso l'interno, oltre.

Dai manoscritti postumi inediti di Peter von Bagh (1943-2014), appunti curati e tradotti da Antti Alanen

The prequel Twin Peaks: Fire Walk With Me *is great. Justified by moving Laura Palmer's deranged father into a central role, the tone is biblical, pungent, with a grip on the essentials, offering an anthology in which one character after another is contested, found wanting, errant, lost…*

Laura is now in closeup, an ordinary girl who chooses perversions, madness, drugs. The tale is non-melodramatic. Fire Walk With Me *belongs to its very own species, as indisputably unique as* Eraserhead. *The subversive is in the ordinary. The focus is on simple objects. Hyperrealism of the trivial: upholding such a basic vision – what skill! Hitchcock is one of the very few on the same wavelength. A home like in* Bigger Than Life. *Genre paintings, angelic paintings live their own strange, selfish, miraculous lives.*

As a soap opera, Fire Walk With Me *is not very successful, but it springs from a magnified emphasis on the passage of time – coming closer to Laura's murder as if it were the beginning of modern era, or the Christian era. The culmination opens up everything, but this time the images are touching, because we know the background. We distance ourselves from the image of a boring schoolgirl willing to try anything to escape apathy. From the high-school-confidential genre we slide deeper into a multilayered reflection, starting from the opening image of television static looking like a rainswept windshield.*

The secret of Laura's promiscuity, her becoming unrecognisable. Laura's horror – her suspicions about her father, repeated after the one-armed man attacks his own daughter – who is in disguise – unknowingly. Dad is still sentimental, holding back tears. He has a dual personality as Bob. Bob is real, and the evidence is in the torn pages of Laura's diary – the testimony of abuse, "having me since I was 12..." This angle on the family is new. At Laura's wake, there is a sense that incest is the foundation of the social order. From this stems the push towards death as in a drug delirium.

The 'FBI vs the locals' set-up is repeated at the beginning in a comical approach of so-called 'civilization' contrasted with 'hick ' life. FBI Agent Cooper and Sheriff Harry S Truman enjoy endless coffee, endless donuts.

Agent Cooper's premonitions: he foresees Laura's story – the inevitable. As in Simenon, it is the result of the milieu, its 'culture,' its perverted pressures. In a way he develops a relationship with Laura, although they never met. This is no ordinary detective story. The strategy is deeper – going inward, beyond.

Rough notes edited and translated from the unpublished posthumous manuscripts of Peter von Bagh (1943-2014) by Antti Alanen

THE BLUES BROTHERS

USA, 1980 Regia: John Landis

▪ Scen.: Dan Aykroyd, John Landis. F.: Stephen M. Katz. M.: George Folsey Jr.. Scgf.: John J. Lloyd. Int.: John Belushi ('Joliet' Jake Blues), Dan Aykroyd (Elwood Blues), James Brown (Reverendo Cleophus James), Cab Calloway (Curtis), Ray Charles (Ray), Aretha Franklin (proprietaria del Soul Food Cafe), Steve Cropper (Steve 'The Colonel' Cropper), Donald Dunn (Donald 'Duck' Dunn), Murphy Dunne (Murph), Willie Hall (Willie 'Too Big' Hall), Carrie Fisher (donna misteriosa), John Landis (agente LaFong), Steven Spielberg (impiegato della Cook County). Prod.: Robert K. Weiss per Universal ▪ DCP. D.: 148'. Col. Versione inglese / English version ▪ Da: NBC Universal per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2020 da Universal / *Restored in 4K in 2020 by Universal*

Sono in missione per conto di Dio, per chiudere Il Cinema Ritrovato di quest'anno con un'esplosione di comicità, musica e distruzione in Piazza Maggiore. A distanza di quattro decenni, il primo tentativo di trasporre i personaggi del *Saturday Night Live* sul grande schermo rimane uno dei successi più improbabili della sua epoca. Dan Aykroyd e John Belushi erano apparsi come *The Blues Brothers* in alcuni sketch demenziali prima che il loro album d'esordio, *Briefcase Full of Blues*, ottenesse il doppio platino nel 1978. Bastava a costruirci attorno un film da 17,5 milioni di dollari? Il capo della Universal Lew Wasserman era convinto di sì, e si scatenò il caos.

Basato su 324 pagine in "verso libero" di Aykroyd che in poche frenetiche settimane il regista John Landis dovette trasformare in una sceneggiatura realizzabile, *The Blues Brothers* dava spesso l'impressione di essere una produzione sfuggita di mano, con il già sostanzioso budget che lievitò a ventisette milioni di dollari per i ritardi accumulati durante le riprese. Molti degli intoppi erano causati da Belushi, il cui uso di droghe stava diventando incontrollabile, ma Landis sapeva come tirar fuori il meglio dalla volubile star di *Animal House*, e quando era sul set Belushi era spesso brillante. Le interpretazioni imperturbabili offerte da Aykroyd e Belushi fanno sì che questo sia probabilmente il miglior film di entrambi gli attori; il perfetto contrappunto alla crescente follia che li circonda.

The Blues Brothers è imprevedibile e l'esile trama ci trascina dalla stravaganza di un pezzo forte o di un numero musicale al successivo. Ma c'è una strana alchimia in questo film che passa sfrenato dalle mitiche performance di James Brown e Aretha Franklin a stupidi tormentoni come la vendicativa Carrie Fisher o i nazisti dell'Illinois. La devozione di Landis per le scene di inseguimento slapstick colloca il suo film nel filone di Buster Keaton e Mack Sennett, e alla fine tanta spericolata energia si rivela irresistibile. *The Blues Brothers* è uno spettacolo unico nel suo genere, fatto per essere visto sullo schermo più grande possibile, al buio, possibilmente con gli occhiali da sole.

Philip Concannon

They're on a mission from God, to bring this year's Il Cinema Ritrovato to a close with an explosion of comedy, music and destruction in Piazza Maggiore. Four decades on, the first attempt to spin off Saturday Night Live *characters for the big screen remains one of the unlikeliest success stories of its era. Dan Aykroyd and John Belushi had appeared as* The Blues Brothers *in a few oddball skits before their debut album* Briefcase Full of Blues *went double platinum in 1978. Was that enough to build a $17.5 million feature around? Universal head Lew Wasserman believed so, and chaos ensued.*

Beginning with a 324-page "free verse" script by Aykroyd that director John Landis had to wrestle into a workable screenplay in a few frantic weeks, The Blues Brothers *often felt like a production out of control, with the already substantial budget ballooning to $27 million as filming fell behind schedule. Many of the delays were caused by Belushi, whose drug use was spiralling out of control, but Landis understood how to get the best out of his mercurial* Animal House *star, and when Belushi was on set he was frequently brilliant. The deadpan performances delivered by Aykroyd and Belushi arguably constitute both actors' finest screen work; the perfect counterpoint to the escalating lunacy around them.*

The Blues Brothers *is erratic, and the thin narrative yank us from one outlandish setpiece or musical number to the next. But there is a strange alchemy in this film as it veers wildly from iconic performances by James Brown and Aretha Franklin to daft recurring gags like a vengeful Carrie Fisher or the Illinois Nazis. Landis's devotion to the slapstick chase sequence places his film in the lineage of Buster Keaton and Mack Sennett, and its reckless energy ultimately proves to be irresistible.* The Blues Brothers *is a one-of-a-kind spectacle, made to be seen on the biggest screen possible, in the dark, possibly while wearing sunglasses.*

Philip Concannon

TRADING PLACES

USA, 1983 Regia: John Landis

▪ T. it.: *Una poltrona per due*. Scen.: Timothy Harris, Herschel Weingrod. F.: Robert Paynter. M.: Malcolm Campbell. Scgf.: Gene Rudolf. Mus.: Elmer Bernstein. Int.: Dan Aykroyd (Louis Winthorpe III),

The Blues Brothers

Trading Places

Eddie Murphy (Billy Ray Valentine), Jamie Lee Curtis (Ophelia), Ralph Bellamy (Randolph Duke), Don Ameche (Mortimer Duke), Denholm Elliott (Coleman), Kristin Holby (Penelope Witherspoon), Paul Gleason (Clarence Beeks). Prod.: Aaron Russo per Cinema Group Ventures, Paramount Pictures ▪ DCP. D.: 116'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Paramount Pictures per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2020 da Paramount Pictures sotto la supervisione di John Landis / *Restored in 4K in 2020 by Paramount Pictures under the supervision of John Landis*

Jeff Katzenberg alla Paramount aveva una sceneggiatura per un film intitolato *Black and White* in cui dovevano esserci Gene Wilder e Richard Pryor. Lessi la sceneggiatura [poi rinominata *Trading Places*] e capii subito che era un lavoro molto solido e vecchio stile. Gli autori erano Tim Harris ed Herschel Weingrod. La Paramount […] mi chiese se per *Trading Places* avrei potuto usare Eddie Murphy. Non lo conoscevo. Guardai alcune registrazioni di Eddie al *Saturday Night Live*. Ovviamente aveva un gran talento. Andai a New York per conoscerlo e lo trovai fantastico. Quando scelsi Dan Aykroyd come coprotagonista la Paramount non fece i salti di gioia. John [Belushi] era morto e Danny per la sua prima apparizione da solo si era

inventato questo film intitolato *Doctor Detroit*. Era andato male. La Paramount aveva l'impressione che Danny senza John Belushi non fosse una star. Jamie Lee Curtis era considerata una 'scream queen'. Gli studios non volevano neanche lei […]. Era intelligente, buffa e sexy, e io pensavo che sarebbe stata una grande Ophelia. La splendida prostituta dal cuore d'oro è una tale fantasia maschile, e lei è riuscita a farla funzionare. […] Che cast. Aykroyd è fantastico. Grazie a quel film Eddie è diventato una star immensa, ma ho l'impressione che Danny non abbia mai ricevuto il riconoscimento che meritava. La sua interpretazione è eccellente. È il punto fermo del film. Danny interpreta Winthorpe come una specie di stronzo. E alla fine del film, anche se ha cambiato prospettiva, è lo stesso stronzo che era all'inizio. Ha saputo conservare l'integrità di quell'idiota privilegiato.
John Landis, *In the land beyond beyond. A conversation with john landis,* in Giulia D'Agnolo Vallan, *John Landis*, M Press, Milwaukee 2007

A John piace raccontare storie. In questo è quasi compulsivo, guadagnando tanta energia quanta ne dà. Fa venire in mente il ritmo incessante dei vecchi comici del vaudeville, o le buffonate sfarfallanti e accelerate delle comiche dell'era Keystone. La mente di John è sempre dieci passi avanti rispetto alla tua, come spettatore e come amico. È non lineare: un flusso di informazioni e di entusiasmo così contagioso che spesso, dopo una visita a Landis-land, mi ritrovo a stare alzato fino a tardi per rileggere i libri che ha citato o per rivedere momenti di film cui ha accennato. E dato che lui è coinvolgente, lo sono anche le sue commedie. […] I suoi film sono altamente citabili, immensamente divertenti, inarrestabili. Ogni volta che li danno alla Tv mollo tutto per guardarmeli fino alla fine, e molto spesso sento il bisogno di rivederli più e più volte in Dvd. John ha creato almeno una manciata di classici moderni che rappresenteranno per sempre il punto più alto della commedia di quei decenni; *Trading Places* ritrae con precisione l'avidità del capitale e la generazione yuppie, ma è anche profondamente ispirato a Lubitsch e Capra, e pare richiamare la premessa di *Il principe e il povero* di Mark Twain. Tutti i film di John sono così […] Le radici di Landis affondano nei classici, ma lui ce ne offre una versione decisamente rock'n'roll.
Guillermo Del Toro*, Dying is easy, comedy is hard*, in Giulia D'Agnolo Vallan, *John Landis*, M Press, Milwaukee 2007

Jeff Katzenberg at Paramount had a script called Black and White *that was supposed to be with Gene Wilder and Richard Pryor. I read the script [later renamed* Trading Places*] and I immediately saw that it was a very old-fashioned and solid screenplay. It was written by Tim Harris and Herschel Weingrod. Paramount… asked me if I would use Eddie Murphy for* Trading Places*. I didn't know who he was. I looked at some tapes of Eddie on* Saturday Night Live*. He was obviously extremely talented. I flew to New York to meet with Eddie and he was great. When I cast Dan Aykroyd opposite him, Paramount was not pleased. John [Belushi] had died and Danny had come up with this movie called* Doctor Detroit *for the first film starring just him alone. It did no business. Paramount felt that without John Belushi, Danny wasn't a star. Jamie Lee Curtis was considered a 'scream queen.' The studio really did not want her either… She was smart and funny and sexy and I thought she'd be wonderful as Ophelia. That part is such a male fantasy, a stunning hooker with a heart of gold, and she made it work… I had such a great cast. Aykroyd is terrific. Since Eddie broke out to be such a gigantic star from that picture, I don't think Danny ever got the credit he deserved. Because his performance is great. He anchors the movie. He plays Winthorpe as kind of an asshole. And at the end of the movie, even though he's changed his perspective, he's the same asshole he is at the beginning. He kept the integrity of that privileged jerk.*
John Landis, In the land beyond beyond. A conversation with John Landis*, in Giulia D'Agnolo Vallan,* John Landis*, M Press, Milwaukee 2007*

John enjoys telling stories. He is, in fact, almost compulsive about it, gaining as much energy as he gives. He brings to mind the nonstop rhythm of the old vaudeville comedians, or the under-cranked, flickering antics of all Keystone-era comedies. John's mind is always ten steps ahead of yours, as an audience, and as a friend. He's non-linear: a rush of information and enthusiasm so contagious that quite often, after a visit to Landis-land, I find myself staying up late, re-reading books he mentioned or reviewing moments of movies he cited in passing. And, addictive as the man is, so are his comedies… His films are eminently quotable, immensely entertaining, and impossible to stop. Whenever they play on TV, I simply abandon anything I am doing in order to watch them all the way through, and – quite often – I simply get the urge to play them on DVD again and again. John has created at the very least a handful of modern classics that will forever represent the peak of comedy in the decades they were born; Trading Places *accurately represents the corporate greed and Yuppie Generation, but it's also deeply rooted in Lubitsch or Capra, and seems to reference the very premise of Mark Twain's* The Prince and the Pauper*. All of John's films are like this… Landis is deeply rooted in the classics, but he definitely offers us the rock'n'roll version of them.*
Guillermo Del Toro, Dying is easy, comedy is hard*, in Giulia D'Agnolo Vallan,* John Landis*, M Press, Milwaukee 2007*

HUGO FREGONESE, IL VAGABONDO

The Drifter's Escape: Hugo Fregonese

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by* **Dave Kehr** e **Ehsan Khoshbakht**

L'argentino Hugo Fregonese (1908-87) passò da un paese all'altro con la stessa facilità con cui alcuni registi cambiavano studio cinematografico. Perfetta incarnazione del 'vagabondo a cavallo', come recita il titolo di un suo film, condusse una vita nomade e di nomadi e fughe parlò nei suoi film. La sua mancanza di radici e la sua irrequietezza si rispecchiarono spesso in protagonisti solitari ed errabondi, per scelta o perché costretti all'esilio e all'eterno vagare.

Nato da una famiglia di immigrati trevigiani, fu maestro del thriller poliziesco e di un western rude e vigoroso. La sua carriera, ingiustamente sottovalutata fino a sconfinare nell'oblio, abbracciò quattro decenni e diversi paesi di produzione – dalla natia Argentina agli Stati Uniti, dalla Spagna all'Italia, dal Regno Unito alla Germania Ovest.

Nei suoi film il mondo è spesso appeso a un filo – e le vite dei suoi eroi a un cappio. A livello visivo, Fregonese crea un senso di tensione e di asfissia attraverso composizioni basate su diagonali nette, in cui l'inclinazione di ripresa degli orizzonti e dei dettagli architettonici finisce per intersecarsi con le figure inquiete dei protagonisti, spillandoli come insetti da collezione. I suoi film, che in buona parte e per molti anni è stato impossibile vedere al cinema, sono concepiti come un accumularsi graduale di tensione che sfocia in conclusioni violente e vertiginose, anche se la violenza rimane principalmente emotiva.

Fregonese ha saputo intuire le possibilità drammatiche di personaggi maschili deboli o imperfetti, specie in contrasto con donne dolci, pazienti e amorevoli che offrono all'eroe l'opportunità di sistemarsi abbandonando i suoi inquieti vagabondaggi. Il più delle volte l'interludio romantico si rivela solo una breve tregua, o una possibilità destinata a restare dolorosamente inappagata. Per Fregonese, come attestano la sua vita e i suoi film, l'unico vero imperativo era continuare a muoversi, fino alla fine.

Il nome di Hugo Fregonese è spesso associato ai dieci film girati durante la sua permanenza quinquennale a Hollywood negli anni Cinquanta. Questa rassegna raccoglie alcuni dei migliori titoli di quel periodo accanto a film realizzati altrove. Ripercorrere la carriera del regista per comporre il programma è diventato una sorta di giro del mondo virtuale, che abbiamo potuto realizzare solo grazie al gentile sostegno di nove tra studios e cineteche. Questo omaggio è un passo verso il riconoscimento dell'importanza di Fregonese, e del suo cinema che esprime passioni e punti di vista dei personaggi unendo l'estetica dei film a basso costo al fatalismo, al mito e alla violenza brutale.

Dave Kehr e Ehsan Khoshbakht

As swiftly as some directors changed studios, the Argentinian Hugo Fregonese (1908-87) changed countries. The perfect saddle tramp *figure, he drifted and made films about drifting and escape. His rootlessness and restlessness is frequently reflected in his protagonists – isolated individuals who are either voluntarily on the move or who have been forced into exile and eternal wandering.*

Born into a family of Italian immigrants from Treviso, Fregonese was a master of brisk and unsentimental westerns and crime thrillers. His career, unjustly underappreciated to the point of obscurity, spans four decades and numerous bases of production, from his home country of Argentina, to the US, Spain, Italy, the UK and West Germany.

The world in Fregonese's film often hangs by a thread – and the lives of his heroes by a noose. Visually, Fregonese creates a sense of tension and entrapment through compositions based on strong diagonals, in which canted horizons and angled architectural details intersect directly with the figures of Fregonese's agitated heroes; pinning them down like insects on a specimen board. His films, the majority of which were impossible to see in a cinema for many years, are conceived as a gradual building-up of tension leading to a violent, breakneck finale – even if the violence remains primarily emotional.

Fregonese saw the dramatic potential of a weak or flawed male character, especially by contrast with a gentle, patiently loving woman who offers the hero a chance to abandon his nervous wanderings and settle down. Most of the time the romantic interlude proves only a brief respite, or a possibility that remains poignantly unfulfilled. For Fregonese, as his life and films attest, the only real imperative was to keep moving, right to the end.

Fregonese's name is often associated with the ten films he made during his five-year residency in Hollywood in the 1950s. This programme picks some of the finest from that period to screen alongside films made elsewhere. Tracing his career, in the process of putting this programme together, became a virtual global journey in itself, coming to fruition only with the kind support of nine studio and national archives. This is a step in the direction of claiming Fregonese as an important figure; one whose cinema of impassioned subjectivity blends the aesthetic of low-budget films with fatalism, myth and raw violence.

Dave Kehr and Ehsan Khoshbakht

APENAS UN DELINCUENTE

Argentina, 1949
Regia: Hugo Fregonese

▪ T. int.: *Hardly a Criminal*. Scen.: Chas de Cruz, Hugo Fregonese, Raimundo Calcagno, José Ramón Luna, Tulio Demicheli. F.: Roque Giacovino. M.: Jorge Gárate. Mus.: Julián Bautista. Int.: Jorge Salcedo (José Morán), Sebastián Chiola (Rosatto), Tito Alonso (Carlos Morán), Josefa Goldar (Doña Emilia), Linda Lorena (Laura), Nathán Pinzón (619), Homero Cárpena. Prod.: Juan José Guthman, Hugo Fregonese per Interamericana ▪ 35mm. D.: 88'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *Spanish version with English subtitles*
▪ Da: UCLA Film & Television Archive per concessione di Film Noir Foundation Collection

Apenas un delincuente

Raccontando la vicenda ispirata alla storia vera di José Moran, giovane impiegato di Buenos Aires che sottrae una somma di denaro alla compagnia per cui lavora e deve affrontare le tragiche conseguenze del suo gesto, Fregonese usa un duplice approccio. L'atmosfera e il punto di vista cambiano a metà film, passando dal noir urbano al film carcerario, anch'esso basato su episodi realmente accaduti, sebbene di fatto non collegati alla prima storia. Fregonese mescola con amara ironia frammenti di vita, situazioni drammatiche e linguaggi cinematografici apparentemente slegati, mentre è la sua oscura attrazione per i dettagli legati al crollo dell'individuo a dare vita al film.

Per modalità di produzione e convenzioni di genere, l'epoca d'oro del cinema argentino che dominò i mercati sudamericani negli anni Trenta e Quaranta si ispirava parzialmente a Hollywood. Fregonese, che entrò in scena quando quell'epoca era già in declino, condivideva con la generazione precedente la passione per il cinema americano, qui suggerita da una disinvolta commistione di stili che coniuga l'inflessibile minimalismo visivo della Warner (montaggio rapido di titoli di giornale, auto inseguite che escono di strada) e la predilezione della Fox per il realismo e le riprese in esterni nei film polizieschi, nonché l'uso della voce fuori campo.

Anche se i gangster all'americana esistevano dal 1937 nel cinema argentino, l'intento di Fregonese non era quello di creare un pastiche bensì di attaccare l'idea di progresso economico affermatasi sotto la presidenza di Juan Perón. Fin quasi alla fine della sua carriera Fregonese trattò il denaro come un concetto astratto, qualcosa che si diffonde come una malattia infettiva e cambia la natura delle relazioni. Fece film su uomini con borse piene di banconote destinate a determinare il loro destino. Eppure, se i due primi tentativi del regista di assicurarsi un posto a Hollywood, nel 1937 e nel 1946, furono un fallimento, poiché non riuscì a realizzare nessun film, *Apenas un delincuente* poté essere realizzato proprio grazie all'interventismo statale del governo Perón. Per ironia della sorte proprio gli Stati Uniti contribuirono a porre fine all'epoca d'oro del cinema argentino imponendo un embargo per ragioni politiche sulla fornitura di pellicola. Fregonese fu così costretto a tornare là dove aveva già fallito; questa volta – doppia ironia – per girare un film intitolato *One Way Street*.

Ehsan Khoshbakht

Telling the real-life story of José Moran, a young employee of a Buenos Aires company who embezzles money and faces the tragic consequences, Fregonese uses a twofold approach. The mood and perspective is broken halfway into the film, moving from urban noir to prison-break drama – the latter also based on real-life events, though in fact unconnected to the first story. Fregonese mixes seemingly unrelated fragments of life, dramatic situations and cinematic language with a sense of bitter irony, while his grim fascination with the details of the individual's downfall gives life to the film.

In its modes of production and genre conventions, the golden age of Argentinian cinema which dominated Latin American markets in the 30s and early 40s was partly inspired by Hollywood. Fregonese, who arrived on the scene as that golden age was already in decline, shared with the previous generation a passion for American films, here manifested in his effortless blend of styles; the Warner studio's relentless visual mini-

One Way Street

malism (fast-cut newspaper headlines, pursued cars veering off the road) and Fox's preference for realism and location shooting for crime dramas, as well as the use of voiceover.

Though American-style gangster films had existed in Argentinian cinema as early as 1937, this was not a pastiche but an attack on the idea of economic progress under President Juan Perón. Almost until the end of his career Fregonese approached money as an abstract concept, something that spreads like an infectious disease and changes the nature of relationships. He made films about men with bags full of neatly cut notes that would define their fate. If the director's first attempts at securing a place in Hollywood, in 1937 and 1946, were deemed unsuccessful, Apenas un delincuente *could only be realised at all precisely because of the interventionist policies of the Perón government. Ironically, it was the US that contributed to the end of Argentinian cinema's golden age by imposing a politically motivated film-stock embargo, forcing Fregonese to drift back to the place where he had failed before; this time, in a double-irony, to make a film called* One Way Street.

Ehsan Khoshbakht

ONE WAY STREET

USA, 1950 Regia: Hugo Fregonese

▪ T. it.: *Appuntamento con la morte*. Sog., Scen.: Lawrence Kimble. F.: Maury Gertsman. M.: Milton Carruth. Scgf.: Bernard Herzbrun, Alfred Ybarra. Mus.: Frank Skinner. Int.: James Mason (Frank Matson), Märta Torén (Laura Thorsen), Dan Duryea (John Wheeler), Basil Ruysdael (Father Moreno), William Conrad (Ollie), Rodolfo Acosta (Francisco Morales), King Donovan (Grieder), Robert Espinoza (Santiago). Prod.: Leonard Goldstein per Universal-International Pictures Co., Inc. ▪ 35mm. D.: 79'. Versione inglese / *English version* ▪ Da: NBC Universal per concessione di Park Circus

Considerato l'amaro risentimento con cui ha lasciato la Gran Bretagna, non stupisce che James Mason reciti di lì a poco nell'esordio hollywoodiano di Fregonese, un film su una vita in fuga. Mason vi interpreta Frank Matson, un losco dottore che scappa con una borsa piena di soldi rubati e la ragazza di un capobanda, nascondendosi con lei in Messico. Ma il destino bussa forte alla sua porta, facendo eco a una delle idee fisse di Fregonese: l'incontro con la morte. "Poco importano le lacrime versate, l'appuntamento verrà mantenuto", sentenzia senza mezzi termini l'esergo del film.

Märta Torén, attrice svedese prematuramente scomparsa a soli trentun anni, interpreta Laura Thorsen, men-

tre Dan Duryea, nei panni di John Wheeler, interpreta come al solito un personaggio brutale ma simpatico. Il cinismo del personaggio di Mason è invece più profondo, anche se più nascosto; la sua natura violenta è più forte, anche se più seducente. All'inizio Matson approfitta della sua competenza medica per tessere l'imbroglio e procurarsi una via di fuga, poi inizia a servirsene per inserirsi in un nuovo ambiente e infine redimersi. Ritrova infatti la propria autostima aprendo un ospedale e curando i poveri di un villaggio messicano i cui abitanti sono rappresentati in maniera stereotipata: non c'è via di mezzo tra gli innocenti e gli autentici tagliagole. Unica consolazione, gli americani non sono mostrati sotto una luce migliore, come se Fregonese percepisse il mondo basandosi su queste due categorie, senza sfumature intermedie.

Dal punto di vista narrativo il film non è perfettamente omogeneo ma rivela grandi potenzialità, e usa abilmente simmetrie e altri simboli visivi per mostrare i due lati del personaggio di Mason. Matson porta due borse di cuoio identiche, una contenente gli strumenti medici e l'altra il denaro rubato, a rappresentare la sua scelta esistenziale tra due tipi di vita. È poi combattuto tra la grande città, dalle cui strade esala un odore di morte, e il rifugio temporaneo offerto dal villaggio costiero. Il gioco del destino fa inoltre sì che le cose accadano due volte: un incidente d'auto, un incontro con un messicano malato, un viaggio in aereo e lo scontro diretto con Duryea. Aleggia un senso d'ineluttabile sventura che spinge tutti i personaggi nel 'cerchio rosso' dell'incontro col destino. *One Way Street* è la ballata di un fatalista.

Ehsan Khoshbakht

After leaving Britain in bitter resentment, James Mason appeared in Fregonese's Hollywood debut, somewhat appropriately, a film about life on the run. Mason plays Dr Frank Matson, a shady physician who takes off with a bag full of stolen money and the girlfriend of a gang leader, hiding out with her in Mexico. But fate knocks loudly on the door, echoing one of Fregonese's major preoccupations: the encounter with death. "For no matter the tears that may be wept, the appointment will be kept," the film's opening title card bluntly announces.

Märta Torén, a Swedish actress who died prematurely at the age of 31, plays Laura Thorsen, while Dan Duryea, as John Wheeler, is the same old brutal Dan Duryea character – without ever losing our sympathy. The cynicism of Mason's character is even more intense, if more hidden; his inner violence stronger, if more suave. Matson takes advantage of his medical knowledge to deceive and to negotiate his way out of trouble. But he later comes to use it to integrate and eventually to heal. He regains his sense of self-worth by opening a hospital, curing the poor in a Mexican village whose inhabitants are shown stereotypically as either naively kind or outright cutthroats. The only comfort comes from the fact that the Americans are shown in no better a light – as if Fregonese perceives the entire world according to these two categories, with no shades in between.

The film's narrative is not wholly even but shows great promise, and nimbly uses mirrorings and other visual symbols for the two sides of Matson's character. He carries identical leather handbags, one containing his medical tools and the other the stolen money, representing his existentialist choice between two ways of life. He is also torn between a big city with its streets reeking of death, and his temporary haven in the coastal village. The game of fate involves things happening twice: a car accident, an encounter with a sick Mexican patient, a journey by aeroplane, and the face-off with Duryea. A sense of doom hangs in the air and pushes all the players into the 'red circle' where they meet their designated fate. This is the ballad of a fatalist.

Ehsan Khoshbakht

SADDLE TRAMP

USA, 1950 Regia: Hugo Fregonese

▪ T. it.: *Vagabondo a cavallo*. Sog., Scen.: Harold Shumate. F.: Charles P. Boyle. M.: Frank Gross. Scgf.: Bernard Herzbrun, Richard H. Riedel. Int.: Joel McCrea (Chuck Conner), Wanda Hendrix (Della), John Russell (Rocky), John McIntire (Jess Higgins), Jeanette Nolan (Ma Higgins), Russell Simpson (Pop), Ed Begley (Hartnagle), Jimmy Hunt (Robbie Stevens), Orley Lindgren (Tommie Stevens), Gordon Gebert (Johnnie Stevens). Prod.: Leonard Goldstein per Universal-International Pictures Co., Inc. ▪ 35mm. D.: 76'. Versione inglese / *English version* ▪ Da: NBC Universal per concessione di Park Circus

"La terra, il cielo e un cavallo… cos'altro può desiderare un uomo?" proclama Joel McCrea – in un raro esempio di voce fuori campo in prima persona in un western – prima che Hugo Fregonese, in uno dei suoi film americani fondamentali, infranga quel sogno con arguzia, saggezza e affetto.

Questa decostruzione del mito della libertà nel Far West inizia quando Chuck Conner (McCrea), bonario cowboy diretto in California, si ferma a salutare un vecchio amico che muore in un incidente la notte stessa, lasciandogli quattro bambini a cui badare. Assunto in un ranch, Chuck è costretto a nascondere l'esistenza della nuova famiglia al padrone, che detesta i bambini. La faida con il ranch limitrofo gli complica poi ulteriormente la vita.

Il film appartiene a un breve ciclo di western in cui l'incantevole presenza dei bambini nella quotidianità del cowboy incrocia la fine del mito della frontiera e la volontà di mettere radici (*In nome di Dio*, *Bascomb il mancino*). Ma Fregonese conferisce al tema familiare una profondità ulteriore e anche un elemento di sorpresa: i bambini sono infatuati quanto il cowboy del mito del vagabondo. Sta a lui sacrificarsi e farli rinsavire rinunciando alla sola vita che conosce. McCrea lo fa con una naturalez-

za luminosa, e interpreta il ruolo con ruvida grazia.

L'intreccio da film di serie B – si tratta di uno degli ultimi lavori firmati da Harold Shumate, sceneggiatore di western navigato ma mediocre – nelle mani di Fregonese si trasforma in una riflessione sull'individuo e sulla società. Che si tratti di una scena d'azione concitata o di una tenera situazione da commedia, la sua regia raffinata conserva una costante qualità lirica. Nonostante la storia sdolcinata, l'attrazione tipicamente oscura di Fregonese per il destino riaffiora in maniera sorprendente: il cavallo da rodeo che si imbizzarrisce e disarciona ogni volta che ode uno sparo è nel film fonte sia di commedia, sia di tragedia.

Il destino non è quello che sei, ma quello che cavalchi. Il mito della frontiera è distrutto, ma un altro mito – quello della civilizzazione – prende semplicemente il suo posto. Senza un qualche tipo di mito il mondo di Fregonese è impensabile.

Ehsan Khoshbakht

Saddle Tramp

"Earth and sky and a horse… what more could a man want?" proclaims Joel McCrea, in a rare example of first-person voiceover in a western – before Fregonese, in one of his essential American films, shatters that dream with wit, wisdom and warmth.

This deconstruction of the myth of freedom in the Old West begins when Chuck Conner (McCrea), a good-natured and gentle cowboy on his way to California, stops by to visit an old pal who dies in an accident that same night, leaving Chuck with four children to care for. Chuck has to hide his new family's existence when he is hired by a rancher with a hatred for children – and whose feud with the neighbouring cattle owner complicates Chuck's guardianship.

*The film belongs to a small cycle of westerns in which the cowboy's time in the blissful presence of children chimes with the end of the frontier and the beginning of settlement (*3 Godfathers, Bad Bascomb*). But Fregonese gives this familiar theme an extra depth, as well as a twist: by showing the children to be as infatuated by the myth of the wanderer as the cowboy is himself. It's up to the cowboy, in what amounts to an act of self-sacrifice, to bring the children to their senses by rejecting the only way of life he knows. McCrea does this in a glowingly natural manner and plays the role with a rustic grace.*

One of the very last scripts penned by the veteran, albeit undistinguished, western writer Harold Shumate, the B-movie yarn is transformed by Fregonese into a contemplation on the individual and society. Be it a pacy action scene or a tender comedy situation, his refined direction maintains a lyrical quality throughout. Despite the sappy story, Fregonese's typically dark fascination with fate resurfaces in a surprising way: the trained rodeo horse that bucks every time a shot is fired is both a source of comedy and tragedy.

Fate is not what you are; it is what you ride on. The myth of the Old West is destroyed, but another – the myth of civilisation – is subtly established. Fregonese's world is inconceivable without a myth of some kind or another.

Ehsan Khoshbakht

APACHE DRUMS

USA, 1951 Regia: Hugo Fregonese

▪ T. it.: *La rivolta degli Apaches*. Sog.: Harry Brown. Scen.: David Chandler. F.: Charles P. Boyle. M.: Milton Carruth. Scgf.: Bernard Herzbrun, Robert Clatworthy. Mus.: Hans J. Salter. Int.: Stephen McNally (Sam Leeds), Coleen Gray (Sally), Willard Parker (Joe Madden), Arthur Shields (reverendo Griffin), James Griffith (tenente Glidden), Armando Silvestre (Pedro-Peter), Georgia Backus (signora Keon), Clarence Muse (Jehu). Prod.: Val Lewton per Universal-International Pictures Co., Inc. ▪ DCP. D.: 75'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: NBC Universal per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da

Apache Drums

Universal Pictures in collaborazione con The Film Foundation presso il laboratorio NBC Universal StudioPost, a partire da un negativo nitrato originale 35mm a tre matrici conservato da UCLA / *Restored in 4K in 2021 by Universal Pictures in collaboration with The Film Foundation at NBC Universal StudioPost laboratory, from a 35mm nitrate 3-strip original negative preserved by UCLA*

Apache Drums, uno dei progetti più riusciti di Fregonese, fu anche l'ultimo film del creativo produttore Val Lewton (*Il bacio della pantera*), che morì poche settimane prima della sua uscita in sala nel 1951. Sam Leeds (Stephen McNally), pistolero e giocatore d'azzardo dalla parlantina sciolta – privo di radici come forse nessun altro dei protagonisti di Fregonese – viene cacciato da una cittadina mineraria nel deserto del Nuovo Messico ormai in procinto di diventare rispettabile. Nelle vicinanze Sam s'imbatte nei corpi delle ragazze del saloon cittadino, massacrate da una banda di guerrieri Mescaleros, e torna suo malgrado in città per dare l'allarme. Anche quando le convenzioni imporrebbero a Sam di diventare un eroe e di portare in salvo gli abitanti, Fregonese continua a sottolineare la debolezza e la vanità del suo protagonista: è molto più interessato a sembrare un eroe che a diventarlo, e la sua esuberanza impulsiva conduce al disastro.

La sequenza dell'assedio finale è uno dei momenti più interessanti del cinema americano. Lungo tutto il film Fregonese ha continuato a sviluppare motivi visivi come soffitti bassi (alcuni interni fanno pensare a un western perduto di Orson Welles) e tettoie che rendono claustrofobici e soffocanti perfino gli spazi all'aperto (gli esterni, per lo più situati nel deserto californiano del Mojave, sono a loro volta molto drammatici e insoliti). Quando l'azione si trasferisce all'interno della chiesa, la macchina da presa la segue; non ci sono vedute esterne che confermino la presenza incombente dei guerrieri Apache, solo i ritmi martellanti della danza di guerra (la musica, apparentemente autentica, fu fornita da un musicologo indigeno). Si percepisce l'influenza di Lewton nella crescente suspense incentrata su una minaccia invisibile, ma lo scioglimento della tensione sorprende per la sua originalità: i guerrieri si lanciano all'improvviso dalle finestre, i corpi dipinti in colori primari e illuminati da faretti colorati che creano accostamenti perfetti, idea ardita che prefigura l'audacia stilistica di Mario Bava.

Dave Kehr

One of Fregonese's most completely realized projects, Apache Drums *was also the last film of the creative producer Val Lewton (*The Cat People*), who died a few weeks before its release in 1951. The film follows the fast-talking gambler and gunman Sam Leeds (Stephen McNally), perhaps Fregonese's most rootless protagonist, after being kicked out of a mining town in the New Mexico desert that is on the verge of becoming respectable. Sent into exile, Sam comes across the bodies of the dance hall girls massacred by a band of Mescalero warriors. He reluctantly returns to town to warn the residents of the impending threat. Even when convention requires Sam to become a hero and lead the townspeople to safety, Fregonese continues to emphasize his weakness and vanity – he's far more interested in looking like a hero than in actually becoming one, and his flamboyance and impulsiveness leads to disaster.*

The final siege sequence is one of the most remarkable passages in American cinema. Throughout, Fregonese has developed a visual motif of low ceilings (indeed, some of the interiors seem like shots from a lost Orson Welles western) and cantilevered porticos that give a sense of constraint and claustrophobia even to the exteriors (the locations, mostly in California's Mojave Desert, are themselves quite dramatic and unusual). When the action enters the hall, the camera goes along with it; there are no exterior views to establish the mounting presence of the Apache warriors, but only the pounding rhythms of the war dance (the music, apparently authentic, was supplied by an indigenous musicologist). One feels the influence of Lewton in the mounting suspense focused on an unseen menace, but the release is startling-

My Six Convicts

ly original – warriors suddenly diving through the upper windows, their bodies painted in primary colors and bathed by matching pinspots, an audacious concept that looks forward to the bold stylization of Mario Bava.

Dave Kehr

MY SIX CONVICTS

USA, 1952 Regia: Hugo Fregonese

▪ T. it.: *I miei sei forzati*. Sog.: dal libro *My Six Convicts: A Psychologist's Three Years in Fort Leavenworth* (1951) di Donald Powell Wilson. Scen.: Michael Blankfort. F.: Guy Roe. M.: Gene Havlick. Scgf.: Rudolph Sternad, Edward Ilou. Mus.: Dimitri Tiomkin. Int.: Millard Mitchell (James Connie), Gilbert Roland (Punch Pinero), John Beal (Dr. 'Doc' Wilson), Marshall Thompson (Blivens Scott), Christopher Kent (Clem Randall), Henry Morgan (Dawson), Jay Adler (Steve Kopac), Regis Toomey (Dr. Gordon). Prod.: Stanley Kramer Co., Inc. ▪ 35mm. D.: 104'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Sony Pictures Entertainment per concessione di Park Circus ▪ Restaurato nel 2003 da Sony Pictures Entertainment a partire dal negativo camera originale / *Restored in 2003 by Sony Pictures Entertainment from the original camera negative*

Questo magnifico *Seme della violenza* ambientato in un carcere dove un dottore idealista usa la psicologia moderna per aiutare i detenuti è tratto da un libro autobiografico di Donald Powell Wilson. I diritti furono acquistati dal produttore Stanley Kramer, noto per il sensazionalismo, i grandi 'messaggi' e le storie prolisse, ma Fregonese spogliò il materiale di ogni pretesa e pomposità, facendo prevalere il suo lato malinconico. Fece dei detenuti, e non del dottore e della sua missione, l'oggetto principale dell'empatia, rivelando in questo modo uno dei suoi talenti sottovalutati: la capacità di plasmare gli attori fino a farli corrispondere ai personaggi interpretati. Chi altro avrebbe potuto trasformare un attore di serie B come John Beal facendolo risplendere di una fragilità nervosa degna di Dirk Bogarde?

L'approccio visivo affonda le radici nel precedente film carcerario di Fregonese, *Apenas un delincuente*: il regista gira nuovamente in location reali (in questo caso nel penitenziario di San Quintino, usando vere guardie come comparse) e ricorre alla voce fuori campo. Questa volta però si di-

mostra più giocoso: oltre a una scena interamente muta, accompagnata solo dalla musica (che Dimitri Tiomkin comunque travisa completamente), mostra un flashback dal punto di vista del personaggio interpretato da Millard Mitchell, dove i dialoghi di tutti gli altri personaggi sono doppiati dalla sua stessa voce, con un effetto che ricorda *Le Roman d'un tricheur* (*Il romanzo di un baro*, 1936) di Sacha Guitry.

Lo spazio sorvegliato del carcere diventa una metafora della regia: ciascun elemento è controllato da Fregonese, soprattutto nella composizione a mosaico che esprime la violenza intrinseca dei luoghi di reclusione – con angoli inclinati, grandi spazi vuoti ed elementi ripetuti in molte inquadrature, come le valvole e i tubi di dimensioni industriali che erodono ogni possibile sensazione di comfort e di appartenenza. Per contro, l'inquadratura di gruppo dei 'sei forzati' ha spesso la veridicità di un dipinto rinascimentale, con gesti che indicano consapevolezza e sguardi puntati su una verità più grande situata al di fuori dell'inquadratura. C'è anche un uso sistematico della prospettiva centrale, a significare la futilità di ciò che appare in primo piano. Alla fine, quando il dottore viene mostrato in questo modo, mentre si allontana a piedi dalla prigione, il film respinge ogni possibilità di ravvedimento in un simile spazio, ma ha già promosso un più essenziale senso di umanità.

Ehsan Khoshbakht

This terrific prison-set Blackboard Jungle*, in which an idealist doctor uses modern psychology to help the inmates, was based on an autobiographical book by Donald Powell Wilson. The rights were acquired by producer Stanley Kramer, known for sensationalism, big 'messages' and verbose stories, but Fregonese stripped the material of pretence and pomp, letting his melancholic side take over. He shifted the focus of empathy from the doctor and his mission to the prisoners, revealing one of his overlooked talents in the process – the ability to mould actors into their roles. Who else could transform a B-actor such as John Beal and make him shine with a nervous fragility worthy of Dirk Bogarde?*

The visual approach is rooted in Fregonese's earlier prison drama Apenas un delincuente*, the director once again shooting on location (in this case, at San Quentin where real guards were used as extras) and using a voice-over. Fregonese proves to be more playful this time: in addition to an entirely wordless scene, accompanied only by music (which Dimitri Tiomkin nevertheless completely misinterprets), he shows a flashback from the perspective of Millard Mitchell's character in which he voices the dialogue of all the other characters, the effect being reminiscent of Sacha Guitry's* Le Roman d'un tricheur *(1936).*

The controlled space of the prison becomes a metaphor for the filmmaking itself, in which every element is determined by Fregonese, especially in his mosaic-like arrangement of the violence inherent in spaces of confinement – with canted angles, vast empty spaces and elements repeated in many shots, such as industrial-sized pipes and valves, eroding any sense of comfort and belonging. On the other hand, the group framing of the 'six convicts' often has the veracity of a renaissance painting, with gestures indicating awakening, and gazes directed at a larger truth somewhere outside the frame. There is also a systematic use of one-point perspective, to signify the futility of what is shown in the foreground. At the end, when the doctor is shown in this manner, as he walks away from the prison, the film rejects the possibility of reform in such a space – but it has already endorsed a more essential humanism.

Ehsan Khoshbakht

DECAMERON NIGHTS

Gran Bretagna-USA, 1953
Regia: Hugo Fregonese

▪ T. it.: *Notti del Decamerone.* Sog.: da tre novelle del *Decameron* di Giovanni Boccaccio. Scen.: George Oppenheimer. F.: Guy Green. M.: Russell Lloyd. Scgf.: Thomas Morahan. Mus.: Antony Hopkins. Int.: Joan Fontaine (Fiametta/Bartolomea/Ginevra/Isabella), Louis Jourdan (Boccaccio/Paganino/Guilio/Don Bertando), Godfrey Tearle (Ricciardo/Bernabo), Joan Collins (Pampinea/Maria), Binnie Barnes (Contessa di Firenze/La contessa/Nerina/la vecchia strega), Eliot Makeham (governatore di Majorca), Marjorie Rhodes (Signora Bucca), Noel Purcell (padre Francisco). Prod.: M.J. Frankovich per Amerit Film Corp., Film Locations, Ltd. ▪ 35mm. D.: 84'. Versione inglese / *English version* ▪ Da: George Eastman Museum, prestato da un collezionista anonimo / *lent by an anonymous collector* ▪ Copia Technicolor originale del 1953 con colonna sonora a densità variabile / *Original 1953 IB Technicolor print with a variable density soundtrack*

Mentre nel secondo dopoguerra i paesi europei ricorrevano a incentivi fiscali e sovvenzioni nella speranza di rivitalizzare le rispettive cinematografie, astuti produttori americani iniziarono a escogitare complicati piani per approfittare delle nuove fonti governative di finanziamento, portando alla nascita delle cosiddette *runaway production*. Il produttore Mike (poi M.J.) Frankovich riuscì a organizzare le riprese in esterni di *Decameron Nights* prevalentemente in Spagna, utilizzando – secondo un articolo del "Motion Picture Herald" – i fondi di una compagnia petrolifera americana che erano stati congelati in Spagna dal governo Franco, mentre gli interni furono girati agli Elstree Studios nei pressi di Londra, beneficiando così della sovvenzione a sostegno dei produttori britannici prevista dal piano Eady.

Le circostanze sembravano fatte su misura per un poliglotta giramondo come Fregonese, che passò buona parte della sua carriera successiva a gestire in Europa e Sudamerica coproduzioni internazionali finanziate in maniera traballante. *Decameron Nights* è però

Decameron Nights

un film bello e solido, abilmente costruito per mettere in risalto sia le location spagnole (che il più delle volte sostituiscono le colline fiorentine) sia le notevoli qualità del cast. Ritroviamo ancora una volta i temi cari a Fregonese della prigionia e della fuga, qui trasposti sul piano erotico. Alla ricerca della bella vedova Fiametta (Joan Fontaine, nell'interpretazione più sensuale della sua carriera), il poeta Giovanni Boccaccio (che ha l'imperturbabile garbo di Louis Jourdan) la trova nella sua tenuta di campagna nei pressi di Firenze dove si è rifugiata con cinque dame di compagnia per sfuggire alla peste. Boccaccio riesce a entrare nel convento improvvisato (dove Fontaine indossa un monacale abito bianco e nero) offrendosi di intrattenere le signore con le sue novelle.

Il film a episodi, composto da una cornice narrativa e tre o quattro storie indipendenti, doveva la sua popolarità a titoli come *Dead of Night* (*Incubi notturni*, 1945) e *Le Plaisir* (*Il piacere*, 1952), ma con Fregonese e il suo sceneggiatore George Oppenheimer la formula prende una nuova direzione. I racconti sono presentati come un arguto e ironico dialogo di seduzione in cui Fiametta e Boccaccio si immaginano in tre diverse situazioni erotiche.

Lavorando con il direttore della fotografia britannico Guy Green, Fregonese manipola abilmente la palette dei colori, contrapponendo l'illuminazione naturale e le tonalità terrose della cornice narrativa alle ombre espressionistiche e agli audaci colori primari degli episodi. Un film seducente e generoso che contrasta piacevolmente con le opere più cupe del regista.

Dave Kehr

As the countries of Europe turned to tax incentives and subsidies in hopes of reviving the continental cinema in the wake of World War II, crafty American producers began hatching complicated schemes to take advantage of the new governmental sources of financing, and the runaway production was born. Producer Mike (later M.J.) Frankovich arranged to shoot the exteriors for Decameron Nights *largely on location in Spain, using – according to a report in "Motion Picture Herald" – funds from an American oil company frozen in Spain by the Franco government, and to shoot the interiors at the Elstree Studios near London, thus qualifying for a British subsidy under the Eady plan.*

It was a situation built to order for the multilingual, footloose Fregonese, who would spend much of his subsequent career managing shakily funded international co-productions around Europe and South America. But Decameron Nights *is a handsome, confident film, cleverly structured to show off both its Spanish locations (mostly doubling for the Florentine hills) and the considerable gifts of its cast. Again we find Fregonese's familiar themes of imprisonment and escape, here transposed to the erotic realm. In his pursuit of the beautiful widow Fiametta (Joan Fontaine, in the most sensual performance of her career), the poet Giovanni Boccaccio (the unshakably urbane Louis Jourdan) pursues her to her country estate, where she is hiding with five ladies in waiting while Florence is under siege. Boccaccio talks his way into this improvised convent (where Fontaine is dressed in nunnish black-and-white) by offering to entertain the ladies with stories.*

The omnibus film, with its framing story and three or four individual episodes, had been popularized by such titles as Dead of Night *(1945) and* Le Plaisir *(1952), but Fregonese and his screenwriter, George Oppenheimer, take the formula in a fresh direction. The tales are presented as a witty, ironic dialogue of seduction, as Fiametta and Boccaccio imagine themselves in three different erotic scenarios.*

Working with British cinematographer Guy Green, Fregonese subtly manipulates the color palette, contrasting the natural lighting and earth tones of the framing story to the expressionistic shadows and bold, primary colors of the imaginary tales. This is a lush and generous film that stands as a delightful contrast to Fregonese's darker works.

Dave Kehr

BLOWING WILD

USA, 1953 Regia: Hugo Fregonese

▪ T. it.: *Ballata selvaggia*. Scen.: Philip Yordan. F.: Sid Hickox. M.: Alan Crosland Jr. Scgf.: Alfred Ybarra, Edward Fitzgerald. Mus.: Dimitri Tiomkin. Int.: Gary Cooper (Jeff Dawson), Barbara Stanwyck (Marina Conway), Ruth Roman (Sal Donnelly), Anthony Quinn (Paco Conway), Ward Bond (Dutch Peterson), Ian MacDonald (Jackson), Richard Karlan (Henderson), Juan García (El Gavilan). Prod.: Milton Sperling per United States Pictures, Inc. ▪ DCP. D.: 90'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Paramount Pictures per concessione di Park Circus ▪ Restaurato nel 2012 da Paramount Pictures in collaborazione con Olive Films presso il laboratorio Fotokem, a partire da un controtipo 35mm di seconda generazione e da un negativo colonna ottico 35mm / *Restored in 2012 by Paramount Pictures in collaboration with Olive Films at Fotokem laboratory, from a 35mm composite fine grain (2nd generation) and a 35mm optical track negative*

Blowing Wild

Emozionante e grandioso, fu il momento all-star di Hugo Fregonese e si concretizzò quando il vagabondo hollywoodiano per eccellenza incrociò un altro nomade, Gary Cooper, che per ragioni fiscali aveva scelto di lasciarsi parzialmente alle spalle gli Stati Uniti e di eleggere a domicilio e luogo di lavoro il Messico. Il film, che a Cooper affianca Anthony Quinn e Barbara Stanwyck, s'incentra su un'amicizia maschile messa in pericolo da una vecchia fiamma, sposata con uno dei due uomini ma ancora segretamente attratta dall'altro. Fregonese ne approfitta per dare una scossa a situazioni note e stereotipate.

Mosaico di temi e situazioni hawksiane, la sceneggiatura di Philip Yordan – ambientata sullo sfondo di giacimenti petroliferi in un imprecisato paese del Sudamerica – è prevedibile ma valorizzata da dialoghi impeccabili che permettono al film di reggersi sulle proprie gambe. Si potrebbero fare paragoni più precisi con il cinema di John Huston, al quale il film deve il suo atteggiamento empatico nei confronti dell'uomo alla deriva e della sua disperazione. Nell'intreccio secondario, che prevede il trasporto di un carico di nitroglicerina attraverso un territorio montuoso, si osserva inoltre una somiglianza curiosa e puramente casuale con *Le Salaire de la peur (Vite vendute*) di Henri-Georges Clouzot, realizzato nello stesso periodo ma uscito prima.

Fregonese contrappone i paesaggi naturali alle opere umane, come gli impianti di trivellazione, i barili e i tubi. La bella fotografia di Sidney Hickox (il film, inizialmente annunciato in Technicolor, fu poi girato in bianco e nero per ridurre i costi) sorregge pienamente questa invasione calcolata dello spazio naturale, offrendo inquadrature minacciose dei componenti dei macchinari. Allo stesso tempo Fregonese rende le trivelle sinonimi di virilità. La metafora sessuale si estende perfino al nome dell'impianto petrolifero, Marina, lo stesso della protagonista femminile.

Blowing Wild è un film ibrido; inizia come una specie di western e verso la fine diventa quasi un noir. Vi figurano elementi eclettici, come la canzone piuttosto invadente interpretata da Frankie Laine che sembra uscita da *Mezzogiorno di fuoco*, grazie al quale Cooper ricevette un Oscar proprio mentre era impegnato nelle riprese con Fregonese in Messico. Curiosamente durante la stessa cerimonia anche Quinn si aggiudicò un Oscar, come migliore attore non protagonista in *Viva Zapata!*, creando un po' di clamore pubblicitario intorno a *Blowing Wild*. Ma il suo scarso successo (che comunque non fu affatto un fallimento) spinse Fregonese a tornare ai suoi piccoli film senza glamour ma con un loro guizzo.

Ehsan Khoshbakht

Thrilling and grand, this was Hugo Fregonese's all-star moment – when the ultimate Hollywood wanderer met another drifter, Gary Cooper, who had chosen to leave the US behind and partially settle and work in Mexico for tax reasons. Also featuring Anthony Quinn and Barbara Stanwyck, this story of a male friendship threatened by an old flame – now married to one of the men

but secretly desiring the other – sees Fregonese giving familiar clichés a vigorous treatment.

A patchwork of certain Howard Hawks themes and situations, Philip Yordan's predictable script – set against the backdrop of oil extraction in an unnamed Latin American country – is elevated by cut-glass dialogue, helping the film stand on its own. More accurate comparisons might be drawn with the work of John Huston, to whom the film owes its sense of empathy for the drifter, in his despair. It also has an uncanny and purely coincidental resemblance to Henri-Georges Clouzot's Wages of Fear *(made at the same time but released earlier) in the subplot, which involves a truckload of nitroglycerin being driven across mountainous terrain.*

Fregonese contrasts nature with man-made structures such as oil rigs, barrels and pipes. Sidney Hickox's fine cinematography (the film was originally announced as a Technicolor production but later shot in black and white to reduce costs) fully supports this calculated invasion of natural space, through the menacing framing of oil-rig components. At the same time Fregonese makes the rigs synonymous with manhood. The sexual metaphor even extends to the rig's name, which it shares with the leading female character, Marina.

Blowing Wild *is a hybrid film; beginning as a semi-western and becoming a semi-noir towards the end. It features some eclectic elements, such as the rather intrusive theme song sung by Frankie Laine – transposed right out of* High Noon, *for which Cooper won an Oscar as he was shooting with Fregonese down in Mexico. Surprisingly, Quinn also won Best Supporting Actor Oscar for* Viva Zapata! *during the same ceremony, leading to a certain amount of hype around* Blowing. *But the film's ultimate lack of success (it was not by any means a failure, however) pushed Fregonese back into his usual business of making small, unglamorous films with a punch.*

Ehsan Khoshbakht

Man in the Attic

MAN IN THE ATTIC

USA, 1953 Regia: Hugo Fregonese

▪ T. it.: *Una mano nell'ombra*. Sog.: dal romanzo *The Lodger* (1913) di Marie Belloc Lowndes. Scen.: Robert Presnell Jr., Barré Lyndon. F.: Leo Tover. M.: Marjorie Fowler. Scgf.: Lyle Wheeler, Leland Fuller. Int.: Jack Palance (Slade), Constance Smith (Lily Bonner), Byron Palmer (ispettore Paul Warwick), Frances Bavier (Helen Harley), Rhys Williams (William Harley), Sean McClory (poliziotto), Leslie Bradley (poliziotto), Tita Phillips (Daisy), Lester Matthews (ispettore capo Melville). Prod.: Robert L. Jacks per Panoramic Productions, Inc. ▪ 35mm. D.: 86'. Versione inglese / *English version* ▪ Da: The Walt Disney Studios per concessione di Park Circus

Hugo Fregonese era affascinato dall'idea del vagabondo che vive all'ombra del cappio ("Non m'importa se m'impiccano" è una battuta chiave di *Blowing Wild*, realizzato anch'esso nel 1953). In questa rivisitazione della storia di Jack lo Squartatore è un'intera città in stato di frenesia collettiva a tenere in mano il cappio, alla ricerca di qualcuno da incolpare degli omicidi delle prostitute. Nel mondo di Fregonese il predatore è anche preda di tormenti.

Il romanzo da cui è tratto il film, *The Lodger* (1913) di Marie Belloc Lowndes, aveva già ispirato il film omonimo del 1926 che consacrò Alfred Hitchcock. Quando la Fox acquistò i diritti fu John Brahm a proporne una prima cupa versione nel 1944. Decisa a sfruttare il controllo esclusivo che esercitava sul neonato CinemaScope, la Fox lasciò la produzione di dieci film non Scope e a basso costo alla Panoramic Productions dell'indipendente Leonard Goldstein. Con la rosa di talenti Fox a sua disposizione (compresi gli scenografi Lyle Wheeler e Leland Fuller e il direttore della fotografia Leo Tover), Fregonese realizzò un adattamento molto più ricco della maggior parte delle produzioni a colori e Scope della Fox, a conferma del suo talento nel trasformare piccoli film in studi sull'oscurità dell'animo umano.

La lettura che Fregonese dà del personaggio di Slade, il patologo divenuto omicida che Jack Palance interpreta con pathos tormentato, è decisamente

freudiana, fatalista e consapevole. Criminale garbato ed eloquente, è ben conscio del complesso di Edipo che si cela dietro la sua pulsione a uccidere donne che somigliano a sua madre. "In realtà non ci sono criminali" proclama Slade, "ci sono solo persone che fanno ciò che devono fare perché sono ciò che sono".

Qui più che mai Fregonese utilizza inquadrature dall'alto e dal basso per esprimere normalità e terrore, staticità e fuga. Con l'eccezione dei numeri musicali, ben eseguiti ma decisamente incongrui rispetto alla trama e all'epoca in cui essa si svolge, il film è una delle più convincenti incursioni di Fregonese nel tema della solitudine. L'ambiguo finale in cui l'omicida scompare nel fiume che "scorre pacifico verso l'infinito", per usare le parole di Slade, è magnifico.

Ehsan Khoshbakht

Hugo Fregonese was fascinated by the idea of the rambler who lives under the shadow of the noose ("I don't care if they hang me," is a key line in Blowing Wild*, also made in 1953). In this retelling of the Jack the Ripper story, as fallen women are preyed upon, an entire city in a state of frenzy holds the noose in its collective hands, looking for a culprit. In Fregonese's world, the hunter and the haunted become one and the same.*

The novel on which the film is based, Marie Belloc Lowndes's The Lodger *(1913), was also the source material for Alfred Hitchcock's 1926 breakthrough of the same name. When Fox acquired the rights it was John Brahm who first gave it a moody treatment, in 1944. Determined to exploit the exclusive control the studio had over the newly invented CinemaScope, Fox left the production of ten, non-Scope and cheaply produced films to independent producer Leonard Goldstein's Panoramic Productions. With Fox's roster of talents at his disposal (including fine art directors Lyle Wheeler and Leland Fuller, and cinematographer Leo Tover) Fregonese's film adaptation turned out to be richer than most of Fox's colour and Scope productions – an endorsement of his genius for turning smaller vehicles into studies of the darkness within.*

Played with tortured pathos by Jack Palance, Fregonese's take on pathologist-turned-murderer Slade is heavily Freudian, fatalist and self-conscious. The eloquent, well-mannered criminal is well aware of the mother complex that lies behind his compulsion to kill women who resemble her. "In reality there are no criminals," Slade proclaims, "there are only people doing what they must do because they are who they are."

More than ever, Fregonese employs high- and low-angle shots to express both normality and terror, stasis and escape. With the exception of the musical numbers, which are efficiently executed but grossly incongruous with the story and its epoch, this is one of Fregonese's most satisfying excursions into the theme of loneliness. The film's ambiguous ending, which sees the killer simply vanish into the Thames, is glorious – "flowing peacefully out to infinity", as Slade says.

Ehsan Khoshbakht

THE RAID

USA, 1954 Regia: Hugo Fregonese

▪ T. it.: *La spia dei ribelli*. Sog.: Francis M. Cockrell, dal racconto *Affair at St. Albans* (1947) di Herbert Ravenel Sass. Scen.: Sydney Boehm. F.: Lucien Ballard. M.: Robert Golden. Scgf.: George Patrick. Mus.: Roy Webb. Int.: Van Heflin (maggiore Neal Benton), Anne Bancroft (Katy Bishop), Richard Boone (capitano Lionel Foster), Lee Marvin (tenente Keating), Tommy Rettig (Larry Bishop), Peter Graves (capitano Frank Dwyer), Douglas Spencer (padre Lucas), Paul Cavanagh (colonnello Tucker). Prod.: Robert L. Jacks per Panoramic Productions, Inc. ▪ 35mm. D.: 83'. Versione inglese / *English version* ▪ Da: The Walt Disney Studios per concessione di Park Circus

La questione centrale del cinema di Fregonese – restare o andarsene? – è trattata con vivacità in questa insolita lettura della Guerra civile americana. Siamo in una cittadina del Vermont vicino al confine canadese, dove i membri di un gruppo di incursori confederati guidati dal pensoso maggiore Neal Benton (interpretato da Van Heflin) si sono infiltrati tra gli abitanti e preparano un audace assalto alla banca locale. Arrivato in anticipo per perlustrare il territorio, Benton entra a far parte della comunità grazie Katie Bishop (Anne Bancroft), attraente vedova che gestisce la pensione in cui alloggia sotto le mentite spoglie di un uomo d'affari canadese. Il maggiore è un uomo amareggiato, che ha visto andare a fuoco la sua piantagione durante un raid degli Unionisti, ma a contatto con la piccola comunità pian piano si addolcisce, pur continuando a custodire il suo terribile segreto.

Girato principalmente nei teatri di posa ("nei vecchi set di *Via col vento* alla RKO-Pathé", secondo "The Hollywood Reporter"), *The Raid* crea una sorta di claustrofobia soft: la fotografia di Lucien Ballard resta luminosa e allegra anche quando il personaggio principale inizia a sentirsi soffocare: sta allo spettatore attento accorgersi che, come in *Apache Drums*, gli interni sembrano essere privi di finestre. Fuga è sinonimo di violenza e distruzione, rappresentate dalle bottigliette di nitroglicerina che costituiranno l'arma principale degli incursori. C'è instabilità anche tra gli uomini del maggiore, come nel caso del tenente dal grilletto facile interpretato da Lee Marvin.

Heflin, la cui natura scontrosa sembrava spesso una precoce manifestazione del Metodo di Hollywood, offre un'interpretazione studiatamente ambigua: la sete di vendetta del suo personaggio si scontra con l'affetto per la vedova, suo figlio e l'esistenza tranquilla che essi rappresentano. La tentazione della vita domestica forse non è mai stata così forte in un film di Fregonese, ma il suo eroe, fedele alla

The Raid

propria irrequietezza, sceglie infine la fuga, lasciando che il film si concluda con una toccante nota di caos e di miseria morale.

Dave Kehr

The central question of Fregonese's cinema – to stay or to go? – gets a vivid treatment in this unusual approach to the American Civil War, set in a small town in Vermont near the Canadian border where members of a Confederate raiding party, led by Van Heflin's pensive Major Neal Benton, have infiltrated the local citizenry in preparation for a daring guerilla attack on the local bank. Arriving early to scout out the territory, Benson finds himself being drawn into the community through Katie Bishop (Anne Bancroft), the attractive widow who operates the boarding house where the major is staying in disguise as a Canadian businessman. The embittered major, who had seen his own plantation estate go up in flames in a Union raid, slowly softens as he enters the life of the village, all the while guarding his terrible secret.

Shot largely on a studio backlot street (according to "The Hollywood Reporter", "the old Gone with the Wind *sets out at RKO-Pathé"),* The Raid *creates a kind of cozy claustrophobia: Lucien Ballard's cinematography remains bright and cheerful even as the walls close in the central character, leaving the attentive viewer to notice that, as in* Apache Drums*, the interior sets seem to have no windows. Escape means violence and destruction, as represented by the little glass bottles of nitroglycerine the raiders will use as their principal weapon. There is volatility, too, among the major's men, notably Lee Marvin as a trigger-happy lieutenant.*

Heflin, whose surly interiority often seemed an early manifestation of Method-style acting in Hollywood, delivers a performance of studied ambiguity, his character's lust for vengeance battling with his affection for the widow, her son, and the quiet life they represent. The temptation of domesticity has perhaps never been so strong in a Fregonese film, yet his hero, true to his restlessness, ultimately opts for escape, leaving the film to end on a striking note of chaos and moral destitution.

Dave Kehr

BLACK TUESDAY

USA, 1954 Regia: Hugo Fregonese

▪ T. it.: *Pioggia di piombo*. Sog., Scen.: Sydney Boehm. F.: Stanley Cortez. M.: Robert S. Golden. Scgf.: Hilyard Brown. Mus.: Paul Dunlap. Int.: Edward G. Robinson (Vincent Canelli), Jean Parker (Hatti Combest), Peter Graves (Peter Manning), Milburn Stone (Slocum), Warren Stevens (Joey Stewart), Sylvia Findley (Ellen Norris), Jack Kelly (Frank Carson), Hal Baylor (Lou Mehrtens), James Bell (John Norris). Prod.: Leonard e Robert Goldstein per Leonard Goldstein Productions, Inc. ▪ 35mm. D.: 83'. Versione inglese / *English version* ▪ Da: MGM per concessione di Park Circus

Questo feroce noir, prodotto in maniera indipendente da Leonard e Robert Goldstein, fu l'ultimo film hollywoodiano di Fregonese e anche l'ultima volta che Edward G. Robinson interpretò un personaggio a tal punto malvagio. Nei panni di Vincent 'King' Canelli, Robinson pesca dall'immaginario legato a *Piccolo Cesare* e a tanti altri film di gangster, ma il male che incarna qui è qualcosa di nuovo, nato dalla violenza su vasta scala della Seconda guerra mondiale. Nella brillante scena d'apertura Fregonese presenta Canelli come un animale in gabbia, aggrappato alle sbarre della sua cella nel braccio della morte; deve essere giustiziato la sera stessa insieme al vicino di cella Peter Manning (Peter Graves), che ha ucciso un poliziotto, rapinato una banca e nascosto i duecentomila dollari del bottino.

Con l'aiuto della sua fedele ragazza (Jean Parker, celebre negli anni Trenta per i ruoli da ingenua) e di un impassibile scagnozzo (Warren Stevens), Canelli mette in scena una fuga folle e sanguinosa dalla stanza in cui deve avvenire l'esecuzione portando con sé un gruppo di ostaggi e Manning, nella speranza che questi possa condurlo al denaro rubato.

Ma la fuga si rivela sostanzialmente illusoria, e Fregonese guida i suoi per-

Black Tuesday

sonaggi in una serie di spazi chiusi e senza finestre che portano al piano superiore di un magazzino dove Canelli e la sua banda allestiranno l'ultima resistenza.

Il direttore della fotografia Stanley Cortez, che usa qui per la prima volta in un lungometraggio la rivoluzionaria pellicola Tri-X in bianco e nero ad alta velocità della Kodak, offre immagini che – per citare due dei suoi lavori più importanti – rivaleggiano con la complessità spaziale e i dettagli meticolosi di *L'orgoglio degli Amberson* e nello stesso tempo prefigurano l'uso forte e quasi astratto dello 'spazio negativo' nella *Morte scorre sul fiume* (film con cui *Black Tuesday* condivide una misteriosa somiglianza),

Dave Kehr

This ferocious film noir, independently produced by Leonard and Robert Goldstein, proved to be Fregonese's last Hollywood film, as well as the last time Edward G. Robinson played a toweringly malevolent figure. As Vincent 'King' Canelli, Robinson draws on the audience memories of Little Caesar *and countless other gangster films, yet the evil he embodies is something new, born of the industrial-scale violence of WW2. In a brilliant opening shot, Fregonese presents Canelli as a caged animal clinging to the bars of his death-row cell; he is to be executed that evening, along with his neighbor Peter Manning (Peter Graves), a bank robber and cop killer who has $200,000 in loot hidden away.*

With the help of his faithful gun moll (30s ingenue Jean Parker) and an emotionless lieutenant (Warren Stevens), Canelli stages a mad, bloody breakout from the execution chamber itself, taking a group of hostages with him as well as Manning, whom Canelli hopes will lead him to the stolen cash. But the escape turns out to be largely illusory, as Fregonese channels his characters through a succession of closed-off, windowless spaces, leading to an upper floor in a warehouse where Canelli and his gang will stage their last stand.

Cinematographer Stanley Cortez, shooting the first feature film on Kodak's revolutionary high-speed black-and-white Tri-X stock, contributes images that rival the spatial complexity and prickly detail of his work on The Magnificent Ambersons*, while looking forward to the strong, nearly abstract use of negative space that characterizes his contributions to* The Night of the Hunter *(a film with which* Black Tuesday *shares a mysterious family resemblance).*

Dave Kehr

SEVEN THUNDERS

Gran Bretagna, 1957
Regia: Hugo Fregonese

▪ T. alt.: *The Beasts of Marseilles*. T. it.: *La casbah di Marsiglia*. Sog.: dal romanzo omonimo (1955) di Rupert Croft-Cooke. Scen.: John Baines. F.: Wilkie Cooper. M.: John Shirley. Scgf.: Arthur Lawson. Mus.: Antony Hopkins. Int.: Stephen Boyd (Dave), James Robertson Justice (Dr. Martout), Tony Wright (Jim), Anna Gaylor (Lise), Kathleen Harrison (Madame Abou), Eugene Deckers (Émile Blanchard), Rosalie Crutchley (Thérèse Blanchard), Katherine Kath (Madame Parfait). Prod.: Daniel M. Angel per Dial Films ▪ 35mm. D.: 100'. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Park Circus

Malgrado la tematica cupa – in una Marsiglia occupata dai nazisti due prigionieri di guerra britannici in fuga (Stephen Boyd e Tony Wright) trovano rifugio nel quartiere del Porto Vecchio mentre un maniaco omicida (James Robertson Justice) uccide e deruba rifugiati con la falsa promessa di aiutarli a lasciare il paese – *Seven Thunders* (alias *The Beasts of Marseilles*) è uno dei film più ottimisti ed esuberanti del regista.

Tipici girovaghi alla Fregonese, sulle prime Boyd e Wright si sentono intrappolati negli spazi angusti della città vecchia ma imparano presto a muoversi nel labirinto di passaggi segreti e collegamenti sotterranei. Boyd scopre una nuova sensazione di libertà grazie a una giovane sbarazzina (Anna Gaylor), mentre Wright è protetto da una vedova cockney (l'amata caratterista britannica Kathleen Harrison)

Seven Thunders

trapiantata in modo alquanto improbabile in Francia.

Dopo *Apache Drums* e *The Raid*, anche questo film di Fregonese (una produzione britannica) si chiude con un'esplosione di violenza apocalittica, questa volta basandosi su un fatto realmente accaduto: la distruzione del Porto Vecchio a colpi di dinamite da parte dei nazisti nel gennaio del 1943. Fregonese gestisce la sequenza in maniera esemplare, fondendo senza soluzione di continuità riprese in esterni e in teatro di posa e spezzoni di cinegiornali. Al di là dell'orrore, l'esplosione ha anche l'effetto di costringere l'assassino a uscire dalla sua tana e di scagliare i protagonisti verso un futuro all'aria aperta, piacevolmente incerto.

Dave Kehr

Despite its grim subject matter – in Nazi-occupied Marseilles, two escaped British POWs (Stephen Boyd and Tony Wright) hide out in the Old Port district at the same time a homicidal maniac (James Robertson Justice) preys on refugees by promising passage out of the country but killing them and keeping their assets – Seven Thunders *(aka* The Beasts of Marseilles*) is one of Fregonese's most optimistic and exuberant films.*

As typically itinerant Fregonese protagonists, Boyd and Wright at first feel imprisoned in the cramped quarters of the old city but soon learn to negotiate its web of hidden passages and underground connections. Boyd finds a new sense of freedom with the help of a perky gamine (Anna Gaylor), while Wright is protected by a cockney dowager (beloved British character actor Kathleen Harrison) improbably transplanted to France.

After Apache Drums *and* The Raid*, this British production is yet another Fregonese film that ends with an explosion of apocalyptic violence, though this time the destruction is based on an actual incident – the dynamiting of the Old Port in January 1943 by the Nazis. Fregonese's treatment of this sequence is exemplary, seamlessly blending location, studio and newsreel footage. For all the horror of destruction, the dynamiting also forces the killer from his dark lair and propels the protagonists into an appealingly vague, open-air future.*

Dave Kehr

PETER WEISS – POESIA IN MOVIMENTO

Peter Weiss – Poetry in Motion

Programma e note di / *Programme and notes by* **Jon Wengström**

Nato in Germania, Peter Weiss (1916-82) negli anni Trenta fugge con la famiglia dalla Boemia, in Cecoslovacchia, alla Svezia per sottrarsi all'occupazione nazista. Diviene una delle figure centrali dello Svensk Experimentfilmstudio, fondato nel 1950 per produrre e promuovere l'arte e il cinema sperimentali in Svezia e in seguito ribattezzato Arbetsgruppen för Film. Artista multidisciplinare – pittore, poeta, romanziere e cineasta –, Weiss esordisce all'inizio degli anni Cinquanta con i primi cortometraggi di una serie in bianco e nero intitolata *Studie I-V* (1952-55), nei quali attinge alla tradizione della pittura e del cinema modernisti degli anni Venti per raffigurare il corpo e la condizione umana.

Nella seconda metà degli anni Cinquanta, Weiss inizia a girare cortometraggi che per contenuto si avvicinano maggiormente al documentario. *Ansikten i skugga* (Volti nell'ombra, 1956) ritrae i reietti di Gamla Stan, la città vecchia di Stoccolma, mentre *Ingenting ovanligt* (Niente di insolito, 1957) è un film su commissione su un incidente stradale che l'autore trasforma in un ritratto poetico della città. Insieme a quello che è probabilmente il suo corto migliore, *Enligt lag* (Secondo la legge, 1958) – descrizione della vita in un carcere giovanile –, questi film attestano con stupefacente evidenza l'attenzione di Weiss per i dettagli e la sua capacità di trovare la dignità umana perfino nelle circostanze più difficili.

Dopo lo straordinario lungometraggio *Hägringen* (Miraggio, 1959), personalissima interpretazione del genere della sinfonia urbana, Weiss partecipa alla realizzazione del film di finzione *Svenska flickor i Paris* (Ragazze svedesi a Parigi, 1961) della regista Barbro Boman, e gira un film in Danimarca sull'anonimato e il conformismo nelle periferie moderne (*Bag de ens facader*, Vivere dietro identiche facciate, 1961).

Weiss solitamente è più noto come romanziere e drammaturgo, soprattutto in Germania. La sua opera fondamentale è il monumentale romanzo/manifesto antifascista *Die Ästhetik des Widerstands* (Estetica della resistenza), pubblicato nel 1981, e la sua pièce teatrale più famosa è *Marat/Sade* del 1964, poi adattata per lo schermo da Peter Brook.

L'Arbetsgruppen för Film ha continuato a produrre film d'arte e sperimentali fino a buona parte degli anni Ottanta. Divenuto nel frattempo Stiftelsen Filmform (Archivio dei film e dei video d'arte), distribuisce film sperimentali in 16mm e in formato digitale. Filmform detiene inoltre i diritti dei corti di Weiss per conto di sua moglie, Gunilla Palmstierna-Weiss (scenografa che ha collaborato più volte con Ingmar Bergman al Teatro reale di arte drammatica di Stoccolma), la quale ha generosamente autorizzato le proiezioni al festival. In programma figurano copie d'epoca e nuovi restauri digitali, tutti provenienti dalle collezioni dello Svenska Filminstitutet.

Jon Wengström

German-born Peter Weiss (1916-82) fled with his family to Sweden from Bohemia, Czechoslovakia, in the 1930s to escape the Nazi occupation. There he became one of the central figures of Svensk Experimentfilmstudio, founded in 1950 to produce and promote art and experimental film in Sweden (later renamed Arbetsgruppen för Film). Multi-disciplinary artist Weiss – painter, poet, novelist, playwright, and filmmaker – made his debut in the early 1950s when he made the first films in a series of black-and-white shorts named Studie I-V *(1952-55). In these films he drew upon the tradition of modernist painting and filmmaking from the 1920s in his depictions of the body and the human condition.*

In the latter half of the 1950s, Weiss also started to make short films with more documentary content. In Ansikten i skugga (*Faces in the Shadow, 1956) he portrays outcasts in Gamla Stan, the oldest part of Stockholm, and* Ingenting ovanligt *(Nothing Unusual, 1957) is a commissioned film about a traffic incident, which the filmmaker turns into a poetic portrait of the city. Together with arguably his best short* Enligt lag *(According to Law, 1958) – a depiction of life in a juvenile prison – these films give stunning testimony to Weiss's eye for detail and ability to find human dignity even in the most difficult circumstances.*

After his amazing feature-length film Hägringen *(*Mirage*, 1959), a highly personal take on the city symphony genre, Weiss participated in the production of the fiction feature* Svenska flickor i Paris *(*The Flamboyant Sex*, Barbro Boman, 1961), and made a film in Denmark about anonymity and conformity in modern suburbia (*Bag de ens facader*, Living Behind Identical Facades, 1961).*

Weiss is – especially in Germany – generally more known for his literary work as a novelist and playwright. His magnum opus is the epic anti-fascist novel/manifesto Die Ästhetik des Widerstands *(*The Aesthetics of Resistance*), published in 1981, and his most famous play is* Marat/Sade *from 1964, later adapted for the screen by Peter Brook.*

Arbetsgruppen för Film continued to produce art and experimental films well into the 1980s and evolved into Stiftelsen Filmform / The Art Film & Video Archive, distributing experimental films on 16mm and in digital formats. Filmform also acts as the rights holder to Weiss's short films on behalf of his widow Gunilla Palmstierna-Weiss (a production designer who collaborated several times with Ingmar Bergman at the Royal Dramatic Theatre in Stockholm), who generously authorised the screenings at the festival. The programme includes vintage prints as well as new digital restorations, all from the Archival Film Collections of the Swedish Film Institute.

Jon Wengström

Hägringen

HÄGRINGEN

Svezia, 1959 Regia: Peter Weiss

[Miraggio] ▪ T. int.: *Mirage*, *The Illusion*. Scen., M.: Peter Weiss. F.: Gustaf Mandal. Mus.: Lennart Fors. Int.: Staffan Lamm (il giovane uomo), Gunilla Palmstierna (la giovane donna), Birger Åsander (uomo col cappello), Lars Edström (uomo che ride), Tor-Ivan Odulf (uomo arrabbiato). Prod.: Peter Weiss, Gustaf Mandal, Helge Bylund, Édouard Laurot, Svenska AB Nordisk Tonefilm ▪ DCP. D.: 82'. Bn. Versione svedese con sottotitoli inglesi / *Swedish version with English subtitles* ▪ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Svea Film

Il restauro digitale del film è stato eseguito dallo Svenska Filminstitutet nel 2014 a partire da un duplicato negativo 35mm. Per il trasferimento sonoro è stata usata la colonna sonora ottica di una copia 35mm. Il grading è stato eseguito utilizzando come riferimento una copia di distribuzione originale.

Unico lungometraggio di Peter Weiss, straordinario film sulle ventiquattr'ore di un giovane nella città di Stoccolma, *Hägringen* incorpora elementi di precedenti corti sperimentali e non-fiction del regista.

La bella sequenza d'apertura, in cui il protagonista entra nella città passando per strade e ponti deserti e attraversando un paesaggio industriale nella foschia mattutina, evoca una Stoccolma raramente raffigurata sullo schermo e introduce un insolito tipo di sinfonia urbana. Il film evita in buona parte gli stereotipi della città che si risveglia – l'apertura di negozi e bancarelle, i trasporti pubblici sovraffollati all'ora di punta – e si concentra invece sui tentativi dell'uomo di entrare non solo nella vita della città, ma più in generale nella società, i cui codici e significati gli sfuggono. Alla ricerca di un posto per sé, e nel tentativo di diventare letteralmente un pilastro della società, si ritrova nel mezzo di un enorme cantiere, e il film diventa così anche una testimonianza – splendidamente fotografata da Gustaf Mandal – del rimodellamento del centro cittadino, processo che devastò Stoccolma tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta.

Hägringen era un progetto di vecchia data. Weiss ne aveva pubblicato una prima stesura sulla rivista di categoria "Biografbladet" nel 1947, cinque anni prima di avventurarsi nella produzione cinematografica con i suoi primi corti sperimentali. Il regista e i suoi collaboratori autoprodussero il film, insieme alla Svenska AB Nordisk

Tonefilm, e Weiss rivelò nelle interviste che l'acquisto della pellicola per le riprese era stato possibile grazie a un contributo della rivista "Film Culture". Il film, girato tra la fine del 1958 e l'inizio del 1959, uscì nel novembre del 1959 e rimase in programmazione per soli dieci giorni in un piccolo cinema di Stoccolma. Il protagonista è interpretato dal futuro regista Staffan Lamm, che nel 1967, a Stoccolma, documenterà le sessioni del Tribunale Russell sulla Guerra del Vietnam.

The film was digitally restored by the Swedish Film Institute in 2014. The source element for digitisation was a 35mm duplicate negative, and the optical soundtrack of a 35mm print was the source of the sound transfer. An original release print was used as the reference for the grading.

Hägringen *is director Peter Weiss's only feature-length film, and elements from his earlier experimental and non-fiction shorts come together in this remarkable city film about a young man's 24-hour encounter with Stockholm.*

The beautiful opening sequence, in which the protagonist enters into the city via deserted highways and bridges, passing through an industrial landscape in the early morning mist, evokes a Stockholm rarely depicted on the screen, and introduces an unusual kind of city symphony. To a large extent, the film avoids the clichés of the city awakening – with shops and market stalls opening, and overcrowded rush-hour public transportation – and instead focuses on the man's attempts not only to enter the life of the city but society in general, whose codes and meanings elude him. On his quest to find a place for himself, and his literally attempt to be a pillar of society, he finds himself in the midst of a huge construction site, and the film thus also becomes a document – stunningly shot by cinematographer Gustaf Mandal – of the remodelling of the city centre, a process that ravaged Stockholm in the late 50s and early 60s.

Hägringen *was a long-planned project for Weiss. He had published a draft of the film in the trade paper "Biografbladet" in 1947, five years before he ventured into filmmaking with his first experimental shorts. Weiss and his collaborators produced the film themselves, together with studio Svenska AB Nordisk Tonefilm, and Weiss revealed in interviews that the financing of the raw stock for the shooting was secured thanks to a contribution from the magazine "Film Culture". The film was shot in late 1958 and early 1959, and was released in November 1959, playing for just ten days in a small Stockholm theatre. The protagonist of the film is played by Staffan Lamm, later to become a filmmaker in his own right, who documented the proceedings of the Russell Tribunal on the Vietnam War, which was held in Stockholm in 1967.*

PROGRAMMA DI CORTOMETRAGGI #1 – RIPETITIVITÀ DEI MOVIMENTI
SHORT FILM PROGRAMME #1 – REPETITIOUS MOVEMENTS

Subito dopo essere entrato a far parte dello Svensk Experimentfilmstudio, Weiss gira i suoi primi cortometraggi, a cominciare dai vari *Studie* in bianco e nero. *Studie I* mostra il risveglio di un uomo e di una donna in un appartamento, concentrandosi sul corpo e i gesti e sulla ripetitività della condizione umana. Weiss prosegue lo studio del corpo umano in *Studie II* ma lo rende in maniera più frammentaria, raffigurando la goffaggine dell'interazione con gli altri. *Studie III* alterna le immagini di un uomo (lo stesso Weiss) che scende una scalinata senza mai arrivare all'ultimo gradino a quelle di un uomo (ancora Weiss) che porta sulle spalle un altro uomo/se stesso (sempre Weiss) nella completa indifferenza altrui: una riflessione coinvolgente su ciò che significa essere umani.

Nella seconda metà degli anni Cinquanta Weiss incorpora elementi documentaristici nei suoi film. *Ansikten i skugga* (1956) ritrae dei barboni che si svegliano per strada o nei ricoveri di Stoccolma. Il film, fotografato dal celebre Christer Strömholm, raffigura i dimenticati della società, nascosti e abbandonati durante la transizione socialdemocratica della Svezia verso una società moderna. Segue poi *Ingenting ovanligt* (1957), realizzato per l'associazione delle compagnie di assicurazione svedesi. La trama del film, un incidente stradale e la successiva comunicazione ai familiari, è resa evidenziando soltanto alcuni dettagli dell'evento. Weiss utilizza questo lavoro su commissione per creare una visione artistica di Stoccolma e dei suoi abitanti.

Soon after joining Svensk Experimentfilmstudio, Weiss started making his own short films, beginning with the Studies *black-and-white shorts.* Studie I *shows a man and a woman waking up in an apartment, with a focus on the body and its gestures, and the repetitiveness of the human condition. Weiss continued his study of the human body in* Studie II *but rendered it in a more fragmentary way, depicting the awkwardness of interacting with others.* Studie III *cuts between a man (Weiss himself) descending a flight of stairs without ever arriving, and a man (again Weiss) carrying another man/himself (Weiss, again) to the complete oblivion of others; a gripping study of what it means to be a human being.*

In the latter half of the 1950s, Weiss incorporated aspects of documentary into his films. Ansikten i skugga *portrays ragged men waking up in the street or in shelters in Stockholm. The film was shot by celebrated stills photographer Christer Strömholm, and depicts members of society who*

were forgotten, hidden, and left behind in Sweden's social democratic transition into a modern society. Then followed Ingenting ovanligt*, a film made for the Swedish association of insurance companies. The narrative of the film, a road accident followed by the notification of the next of kin, is rendered only by highlighting certain details of the event, and Weiss used this commission to create an artistic vision of Stockholm and its inhabitants.*

Studie II – Hallucinationer

STUDIE I – UPPVAKNANDET
Svezia, 1952 Regia: Peter Weiss

[Studio I – Il risveglio / Study I – The Awakening] ▪ Scen., M., Scgf.: Peter Weiss. F.: Ingvar Larsson. Int.: Peter Weiss (l'uomo), Eva-Lisa Lennartsson (la donna). Prod.: Ingvar Larsson, Eva-Lisa Lennartsson, Mihail Livada, Peter Weiss per Svensk Experimentfilmstudio ▪ DCP. D.: 7'. Bn ▪ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Stiftelsen Filmform

STUDIE II – HALLUCINATIONER
Svezia, 1952 Regia: Peter Weiss

[Studio II – Allucinazioni / Study II – Hallucinations] ▪ Scen., M., Scgf.: Peter Weiss. F.: Arne Lindgren. Mus.: Daniel Helldén. Int.: Peter Weiss, Gunilla Palmstierna, Lars Forssell. Prod.: Svensk Experimentfilmstudio ▪ DCP. D.: 6'. Bn ▪ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Stiftelsen Filmform

STUDIE III
Svezia, 1953 Regia: Peter Weiss

[Studio III / Study III] ▪ Scen., M., Scgf.: Peter Weiss. F.: Arne Lindgren. Int.: Peter Weiss, Gunilla Palmstierna, Lennart Rudström. Prod.: Svensk Experimentfilmstudio ▪ DCP. D.: 6' Bn ▪ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Stiftelsen Filmform

ANSIKTEN I SKUGGA
Svezia, 1956 Regia: Peter Weiss

[Volti nell'ombra / Faces in the Shadow] ▪ F.: Christer Christian [Christer Strömholm]. M.: Peter Weiss, Christer Christian. Prod.: Arbetsgruppen för Film, Artfilm AB ▪ DCP. D.: 14'. Bn ▪ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Stiftelsen Filmform

INGENTING OVANLIGT
Svezia, 1957 Regia: Peter Weiss

[Niente di insolito / Nothing Unusual] ▪ Scen.: Peter Weiss. F.: Gustaf Mandal. M.: Gustaf Mandal, Peter Weiss. Int.: Peter Weiss, Gunilla Palmstierna, Lennart Rudström. Prod.: Försäkringsbolagens upplysningstjänst, Masterfilm AB ▪ 35mm. D.: 9'. Bn ▪ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Stiftelsen Filmform

PROGRAMMA DI CORTOMETRAGGI #2 – ARMONIA E LIMITI
SHORT FILM PROGRAMME #2 – HARMONY AND CONSTRAINT

Nel 1955 Weiss conclude la sua prima serie di film (questa volta senza apparire in prima persona). *Studie IV* riprende da dove l'episodio precedente si era interrotto, mostrando come tutti noi portiamo la nostra croce (immaginaria o meno) nell'indifferenza generale, e indicando, attraverso giustapposizioni e sovrapposizioni, come la nostra condizione sia rimasta la stessa nel corso della storia. Questa volta la natura sperimentale del film non è espressa solo dall'inquadratura e dalla messa in scena, ma anche da effetti ottici e movimenti di macchina. In *Studie V* la molteplicità di effetti visivi è accompagnata da forme e figure geometriche all'interno dell'inquadratura, in questo caso mostrando i corpi di un uomo e di una donna che si muovono e interagiscono tra loro

in maniera più armoniosa rispetto ai film precedenti. Nel 1956 Weiss gira il suo unico film a colori, *Ateljéinteriör*, un esercizio più formale dei precedenti, in cui – oltre ad aggiungere il colore – utilizza prismi e specchi per distorcere l'immagine.

Tra i corti documentari della fine degli anni Cinquanta il più sorprendente è *Enligt lag*, che con i suoi diciannove minuti ambientati in un carcere giovanile è oggetto di tagli da parte della censura. Le scene d'apertura e di chiusura che ritraggono un uomo nel vano tentativo di scalare una montagna di ghiaia ricordano la serie degli *Studie*. Anche se i detenuti sono ritratti esclusivamente attraverso i movimenti e i gesti, senza mai mostrarne i volti, grazie all'estetica visiva del cineasta non perdono mai la loro individualità.

Ateljéinteriör

In 1955, Weiss concluded his early series of films (this time without appearing himself). In Studie IV *he continued where the previous instalment had left off, showing how we all have our cross (imaginary or not) to carry in front of disinterested by-standers, showing also by juxtapositions and superimpositions how our condition has remained the same throughout history. This time, the experimental nature of the film is not only rendered by the framing and the mise-en-scène, but also by optical effects and camera movements. In* Studie V *the multitude of visual effects are also accompanied by geometrical shapes and figures within the frame, this time showing the body of a man and a woman moving more harmoniously with each other compared to the preceding films. In 1956, Weiss made his only colour film,* Ateljéinteriör, *a more formal exercise than his previous* Studies, *in which he – aside from adding colour – used prisms and mirrors to distort the image.*

Of the documentary shorts of the late 1950s, the most stunning is the 19-minute Enligt lag, *which is set in juvenile prison and was subject to censorship cuts. The opening and closing shots of a man vainly attempting to climb a mountain of gravel could have been from one of his* Studies. *Even though the inmates are portrayed only by their movements and bodily expressions without us ever seeing their faces, they never lose their individuality thanks to the visual aesthetics of the filmmaker.*

STUDIE IV – FRIGÖRELSE

Svezia, 1955 Regia: Peter Weiss

[Studio IV – Liberazione / Study IV – Liberation] ▪ Scen., M., Scgf.: Peter Weiss. F.: Lennart Johansson. Mus.: Daniel Helldén. Int.: Lennart Arnér, Carlo Derkert, Curt Löwgren, Louise Morsing, Carlota Weiss. Prod.: Arbetsgruppen för Film, Föreningsfilmo AB ▪ 16mm. D.: 9'. Bn ▪ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Stiftelsen Filmform

STUDIE V – VÄXELSPEL

Svezia, 1955 Regia: Peter Weiss

[Studio V – Interazione / Study V – Interaction] ▪ Scen., M., Scgf.: Peter Weiss. F.: Tony Forsberg. Mus.: Daniel Helldén. Int.: Celo Pertot (lui), Ena Strandmark (lei). Prod.: Arbetsgruppen för Film, Föreningsfilmo AB ▪ DCP. D.: 9'. Bn ▪ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Stiftelsen Filmform

ATELJÉINTERIÖR

Svezia, 1956 Regia: Peter Weiss

▪ T. int.: *The Studio of Dr Faust*. Scen., M., Scgf., Mus.: Peter Weiss. F.: Ragnar Kihlstedt. Int.: Carlo Derkert. Prod.: Peter Weiss ▪ 16mm. D.: 9'. Col. ▪ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Stiftelsen Filmform

ENLIGT LAG

Svezia, 1958
Regia: Peter Weiss, Hans Nordenström

[Secondo la legge / According to Law] ▪ Sog.: Peter Weiss. Scen.: Hans Nordenström. F.: Peter Weiss, Hans Nordenström. M.: Gustaf Mandal, Peter Weiss, Hans Nordenström. Int.: Ulf Lovén. Prod.: Artfilm AB ▪ DCP. D.: 19'. Bn. Versione svedese / *Swedish version* ▪ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Stiftelsen Filmform

PETER LORRE, STRANIERO IN TERRA STRANIERA

Peter Lorre: Stranger in a Strange Land

Programma a cura di / *Programme curated by* **Alexander Horwath**
Note di / *Notes by* **Ehsan Khoshbakht**, **Frederik Lang**, **Olaf Möller**, **Michael Omasta**, **Imogen Sara Smith**

La sua voce evoca angeli e demoni, il suo corpo e il suo volto sono quelli di un bambino oppresso dal senso di colpa. Charles Chaplin lo definì "il più grande attore vivente", e per il suo amico Bertolt Brecht fu semplicemente l'interprete ideale. Ma Peter Lorre (1904-1964) è anche *Un uomo perduto*. Scelse questo titolo per la sua unica esperienza di regia e molti studiosi lo applicano a tutta la sua carriera. È una stella errante nella galassia delle icone del cinema: allontanandoci dalle sue false promesse per attirarci in un mondo di disagio, ci ha offerto una rappresentazione tra le più fedeli dell'uomo del Novecento. La sua personalità fuori e dentro lo schermo è il risultato frantumato di un percorso che ha attraversato il modernismo e i fascismi europei, la tossicodipendenza e l'esilio, la cultura del denaro e la fama: in essa si riflettono volti e maschere del suo tempo. È su questa mappa che si situano i temi dei suoi film migliori e le sue interpretazioni più intense.

"Perseguitato dal precoce successo in *M* di Fritz Lang e da una malattia cronica, dagli stereotipi hollywoodiani, dal maccartismo e dall'indifferenza della società postbellica della Germania Ovest, Lorre non realizzò mai appieno le sue potenzialità": sintesi come questa, seppure non inesatte, tendono a non vedere gran parte di ciò che questo programma tenta di riportare alla luce. Fatta eccezione per l'interpretazione dichiaratamente 'espressionista' in *The Beast with Five Fingers*, non ci concentreremo sul manto di orrore ed esotismo che fu cucito addosso a Lorre dagli studios e dai loro pubblicitari, né sugli amatissimi ruoli di fedele compagno di Humphrey Bogart alla Warner Bros. Speriamo invece di riuscire a illustrare gli abissi di tristezza e le vette comiche raggiunti da Lorre in ruoli più sostanziali, che gli venissero da grandi maestri (fu una spia straniera per Hitchcock, Rodion Raskol'nikov per Sternberg) o da nomi meno nobili come Granowsky, Ratoff, Florey e Lloyd.

The Face Behind the Mask, geniale come titolo di film e come definizione per Lorre, evidenzia alcuni tratti fondamentali del lavoro dell'attore: fatalismo, angoscia, la dubbia morale borghese, le sfumature dello sradicamento nel personaggio dell'immigrato. Possiamo sovrapporre questo "volto" a quello di *Kaspar Hauser* – progetto sognato per tutta la vita e mai realizzato – e vederlo come un trovatello: László Löwenstein, nato alla periferia di un Impero. A diciannove anni fu ribattezzato Peter Lorre dall'inventore dello psicodramma, Jacob Levy Moreno, del cui Teatro della Spontaneità viennese era entrato a far parte. Quarant'anni dopo la sua carriera si sarebbe conclusa con un film intitolato *The Patsy*. Oggi la descrizione migliore è quella esistenzialista di Elfriede Jelinek: "Lorre è la voce dentro di noi che ci fa capire di essere stati strappati da ogni contesto, sviliti". Ma possiamo anche prendere in parola il trovatello quando diabolicamente accetta l'ammonimento di Erich von Stroheim: "Senza di me saresti perso in questo mondo sofisticato di uomini scaltri e donne intelligenti", e Lorre: "Sì, sono solo un bimbo nel bosco".

Alexander Horwath

His voice summons angels and demons, his body and face are those of a child heavy with guilt. Charlie Chaplin referred to him as "the greatest living actor", and for his friend Bertolt Brecht he was simply the ideal performer. But Peter Lorre (1904-1964) is also The Lost Man. *He chose that title for his only directorial work, and most writers apply it to his whole career. He's an errant star in the galaxy of movie icons: luring us away from its false promises into a world of unease, he gave us a supremely honest representation of 20th-century man. His on- and off-screen persona is the fractured result of traversing through European modernism and fascism, addiction and exile, the culture of money and fame, the mirror cabinet of faces and masks. The subject matter of his best films and the shape of his strongest performances can be found on this map.*

"Haunted by his early success in Fritz Lang's M *and by lifelong illness, Hollywood stereotyping, McCarthyism and the indifference of West German society after the war, Lorre never achieved his full potential" – such brief summaries, while not incorrect, tend to miss most of what this programme tries to evoke. Except for Lorre's overtly 'expressionist' work in* The Beast with Five Fingers*, it doesn't focus on the cloaks of horror and exoticism that were draped around him by studio casting and PR, nor on his much-beloved roles as Humphrey Bogart's faithful companion at Warner Bros. Instead, we hope to illustrate the depths of sadness and the comedic heights that Lorre could reach in more substantial parts – no matter if they came his way via master directors (a foreign spy for Hitchcock; Rodion Raskolnikov for Sternberg) or via less lofty names such as Granowsky, Ratoff, Florey or Lloyd.*

The Face Behind the Mask*, a stroke of genius as a film and as a Lorre title, evokes central traits of the actor's work: fatalism, anguish, the dubious morals of bourgeois society, the multiple shades of homelessness in his emigré character. We may superimpose this "Face" on that of* Kaspar Hauser *– Lorre's lifelong dream project which never came to pass – and view him as a foundling: László Löwenstein, born on the fringes of an empire. Aged 19, he was baptised Peter Lorre by the founder of psychodrama, Jacob Levy Moreno, whose improvisational theatre he had joined in Vienna. Forty years later, his career would end with a film called* The Patsy. *Today, he is best described in an existential manner: "Lorre is the one who speaks up in each of us and makes us aware that we have been torn out of every context, debased," said Elfriede Jelinek. But we may also take the foundling at his own word as he fiendishly accepts Erich von Stroheim's admonition: "Without me you would be lost in this sophisticated world full of shrewd men and clever women." Lorre: "Yes, I'm just a babe in the wood."*

Alexander Horwath

DIE KOFFER DES HERRN O.F.

Germania, 1931
Regia: Alexis Granowsky

▪ T. int.: *The Trunks of Mr. O.F.*. Sog.: Hans Hömberg. Scen.: Léo Lania, Alexis Granowsky. F.: Reimar Kuntze, Heinrich Balasch. M.: Paul Falkenberg, Curt von Molo. Scgf.: Erich Czerwonski. Mus.: Karol Rathaus. Int.: Alfred Abel (il sindaco), Peter Lorre (Stix), Harald Paulsen (Stark), Ludwig Stössel (Brunn), Hedy Lamarr (Helene), Margo Lion (Viola Volant), Ilse Korseck (la segretaria), Liska March (Eve Lune), Gaby Karpeles (l'assistente di Eve Lune), Hadrian Maria Netto (Jean). Prod.: Ernst Nölle per Tonbild-Syndikat AG ▪ DCP. D.: 78'. Bn. Versione tedesca / *German version* ▪ Da: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung ▪ Restaurato nel 2015 da Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung col supporto di FFA presso il laboratorio ARRI / *Restored in 2015 by Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung with the support of FFA at ARRI laboratory*

Abram Azarh, di origini moscovite, meglio noto con il nome d'arte di Alexis Granowsky, fu una delle figure più esaltanti degli albori del sonoro, soprattutto ma non soltanto nell'area germanofona – una meteora di straordinario talento la cui opera era destinata a rimanere esigua. Dopo aver studiato teatro in Germania a ridosso della Prima guerra mondiale (lavorando sotto Max Reinhardt), Granowsky si distinse nella neonata URSS come figura pionieristica del teatro yiddish, dove affonda le radici anche il suo primo lungometraggio, *Jidische Glickn* (1925), con Solomon Michoėls. Malgrado la fama, Granowsky si sentiva sempre più in contrasto con l'evoluzione della realtà sovietica, tanto che verso la fine degli anni Venti si trasferì a Berlino dove poté nuovamente lavorare con Reinhardt. Nel 1931 riuscì a girare i due film sui quali poggia la sua fama di anticonformista del cinema: *Das Lied vom Leben* e *Die Koffer des Herrn O.F.*, opere singolari che sperimentano con la narrazione puramente cinematografica. Il secondo titolo, per certi versi brechtiano, ha per protagonisti due futuri divi internazionali dal carisma molto diverso e qui ancora agli esordi: la luminosa Hedwig Kiesler (che Hollywood renderà celebre come Hedy Lamarr), e l'opaco e sinistro Peter Lorre nei panni del giornalista che con l'infausto nome di Stix è al centro dell'intrigo. Una marea di valigie appare in un buco di provincia particolarmente sonnolento senza che vi sia una sola traccia del loro proprietario, a parte le iniziali O.F. Il gran numero di bagagli suggerisce una certa agiatezza. E così Stix e l'imprenditore edile Stark mettono in giro la voce che le valigie appartengono a un miliardario chiamato Oscar Flott che intende investire massicciamente nel paesello: la voce è una sorta di profezia che si autoavvera, perché nemmeno la Grande depressione riuscirebbe a ostacolare il boom...

Olaf Möller

Moscow-born Abram Azarh, better known by his stage name Alexis Granowsky, was one of the most exciting figures of early sound cinema, mostly but not exclusively in the German-speaking realm – a shooting star of singular genius whose œuvre was doomed to remain small. After studying theatre in Germany just before the First World War (as an intern with Max Reinhardt), Granovskij rose to prominence in the early USSR as a pioneering figure of Yiddish theatre. That is where we find the roots of his debut feature, Jidische Glickn *(1925), starring Solomon Mikhoels. Despite his fame, Granowsky felt ever more at odds with the developments in the Soviet Union; and so, towards the end of the 1920s, he left the country to settle down in Berlin, where he could again work with Reinhardt. In 1931 he was able to shoot the two films on which his fame as a cinematic maverick mainly rests:* Das Lied vom Leben *(*The Song of Life*) and* Die Koffer des Herrn O.F.*, both sui generis experiments in purely cinematic narrative filmmaking. The somewhat Brechtian latter film also features two future international stars of very different charismata in early leading roles: luminous Hedwig Kiesler (better known in her Hollywood days as Hedy Lamarr), and opaquely creepy Peter Lorre, whose editor with the ominous name Stix is at the core of the film's intrigue. A collections of suitcases appears in an especially drowsy backwater without a single trace of their owner – except for the initials O.F. The sheer amount of luggage suggests wealth. And so, Stix and contractor Stark start to float the rumour that these are the suitcases of a billionaire called Oscar Flott who wants to invest heavily into this two-horse-town – which becomes something of a self-fulfilling prophecy as not even the Great Depression could stop that boom from happening...*

Olaf Möller

M

Germania, 1931 Regia: Fritz Lang

▪ T. it.: *M – Il mostro di Düsseldorf*. Scen.: Thea von Harbou, Fritz Lang. F.: Fritz Arno Wagner. M.: Paul Falkenberg. Scgf.: Emil Hasler. Int.: Peter Lorre (Hans Beckert), Ellen Widmann (mamma Beckmann), Inge Landgut (Elsie Beckmann), Gustaf Gründgens (lo scassinatore), Friedrich Gnaß (il ladro), Fritz Odemar (il giocatore), Paul Kemp (il borseggiatore), Theo Lingen (il truffatore), Ernst Stahl-Nachbaur (capo della polizia), Franz Stein (il ministro). Prod.: Seymour Nebenzahl per Nero-Film AG ▪ 35mm. D.: 110'. Bn. Versione tedesca / *German version* ▪ Da: EYE Filmmuseum ▪ Restaurato da Deutsche Kinemathek in collaborazione con EYE Filmmuseum presso i laboratori L'Immagine Ritrovata, Haghefilm e Henderson, a partire da una copia nitrato negativa con l'aggiunta di alcune scene perdute provenienti da altre fonti (otto elementi diversi sono stati confrontati ed esaminati) / *Restored by Deutsche Kinemathek in collaboration with EYE Filmmuseum at L'Immagine*

Die Koffer des Herrn O.F.

Ritrovata, Haghefilm and Henderson laboratories, from a nitrate negative print with the addition of some lost scenes from other sources (eight different elements were compared and examined)

M si apre con le voci di bambini che recitano allegramente una filastrocca su un killer che fa a pezzi le sue vittime con la mannaia. L'innocenza e il terrore si prendono per mano, stabilendo un sinistro collegamento tra i bimbi e Hans Beckert, l'assassino compulsivo di bambine che con le sue guance paffute, le piccole mani e gli occhi gonfi di paura suscita sia ripugnanza che pietà. Il mostro a piede libero spacca la società rivelandone le viscere marce: la popolazione trasformata in folla inferocita è preda di un'isteria grottesca; la malavita si dimostra ancora più spietata ed efficiente della legge. "Chi è l'assassino?" chiedono esplicitamente i manifesti. Fritz Lang pose l'accento sull'origine da fatti di cronaca del film, ispirato da articoli su episodi realmente accaduti e dalla spietata lucidità della corrente artistica *Neue Sachlichkeit* (Nuova oggettività). Due anni prima dell'ascesa al potere dei nazisti in Germania – che spinse sia Lang che il protagonista Peter Lorre a lasciare il paese – il film guarda con distaccata compassione i mendicanti menomati, i malati di mente, le casalinghe consumate dalla fatica.

Due terzi del primo film sonoro di Lang furono girati come un muto, e l'aggiunta del suono apporta elementi innovativi come raccordi sonori, rumori fuori campo e un silenzio tombale che accentua la tensione. I primi dieci minuti di *M* sono costruiti con precisione allo stesso tempo musicale e chirurgica: inquadrature oblique dall'alto minacciosamente contrappuntate da suoni ordinari conducono a un montaggio perturbante – una tromba delle scale, panni stesi ad asciugare in una soffitta deserta, un posto vuoto a tavola, un palloncino impigliato nei fili del telefono – mentre una madre chiama invano la figlia scomparsa.

M

All'epoca Lorre era noto soprattutto per i lavori teatrali con Bertolt Brecht, ma con *M*, il film della svolta, l'ombra dell'assassino di bambini era destinata a perseguitarlo, proprio come Beckert dice di essere inseguito da sé stesso, di correre per strade senza fine circondato dai fantasmi di madri e di bambini. Il bruciante monologo di Beckert non perde mai la sua cruda forza; impossibile sottrarsi all'accusa lanciata dal suo grido tormentato: "Chi può sapere come sono fatto dentro?".

Imogen Sara Smith

M *opens with the voices of children merrily reciting a rhyme about a killer who chops up his victims with a cleaver. Innocence joins hands with horror, disturbingly linking the kids with Hans Beckert, the compulsive child-murderer whose pudgy cheeks, tiny hands, and fear-swollen eyes provoke both revulsion and pity. The monster on the loose cracks society open to reveal its rotten innards: the public becomes a mob whipped into grotesque hysteria; the criminal underworld proves even more callously efficient than the law. "Who is the murderer?" signs pointedly ask. Fritz Lang promoted the factual origins of the film, inspired by newspaper reports of real events and by the pitiless clarity of the* Neue Sachlichkeit *(New Objectivity) movement. Two years before the Nazis came to power in Germany – prompting both Lang and star Peter Lorre to leave the country – the film gazes with detached sympathy at disabled beggars, the mentally ill, and housewives worn down by drudgery.*

Two-thirds of Lang's first sound film was shot silent, and the post-dubbed score innovates with sound bridges, off-screen noises, voiceover, and tension-thickening dead silence. The first 10 minutes of M *are constructed with a precision at once musical and surgical: oblique high-angle shots are ominously counterpointed by mundane sounds, building to a haunting montage of shots – a spiraling staircase, laundry hanging in an empty attic, a vacant place at the table, and a child's balloon caught in telephone wires – as a mother vainly calls her missing daughter.*

Lorre was best known at the time for his stage work with Bertolt Brecht, but after his breakthrough in M *the shadow of the child-killer would always pursue him, just as Beckert describes being chased by himself, running down empty streets surrounded by the ghosts of mothers and children. Beckert's scalding climactic speech never loses its raw power; there is no escaping the accusation of his tormented shriek: "Who knows what it's like inside me?"*

Imogen Sara Smith

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH

Gran Bretagna, 1934
Regia: Alfred Hitchcock

▪ T. it.: *L'uomo che sapeva troppo*. Sog.: Charles Bennett, D.B. Wyndham-Lewis. Scen.: Edwin Greenwood, A.R. Rawlinson, Emlyn Williams. F.: Curt Courant. M.: H.St.C. Stewart. Scgf.: Alfred Junge, Peter Proud. Mus.: Arthur Benjamin. Int.: Leslie Banks (Bob Lawrence), Edna Best (Jill Lawrence), Nova Pilbeam (Betty Lawrence), Peter Lorre (Abbott), Hugh Wakefield (Clive), Pierre Fresnay (Louis Bernard), George Curzon (Gibson), Frank Vosper (Ramon), Cicely Oates (l'infermiera Agnes), D.A. Clarke-Smith (Binstead). Prod.: Michael Balcon, Ivor Montagu per Gaumont British Pictures ▪ 35mm. D.: 75'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: BFI per concessione di Park Circus

"Non parlo abbastanza bene l'inglese, non saprei che dire", dice Peter Lorre nella sua seconda battuta di dialogo nella prima versione di *The Man Who Knew Too Much* di Hitchcock. È un momento di ironia autoreferenziale, trattandosi del primo film in inglese dell'attore rifugiatosi a Londra. Lorre, che non sapeva una parola d'inglese, dovette memorizzare le sue battute basandosi sulla trascrizione fonetica. Il grande attore sapeva troppo, ma non era ancora in grado di esprimerlo in inglese. Una sigaretta che gli pende dalle labbra come un leccalecca, la profonda cicatrice che gli solca la fronte e una frangetta di capelli unti e striati di bianco, Lorre sembra un arcinemico da fumetto ma è allo stesso tempo perverso e vulnerabile (riferisce tutto alla sua infermiera, classica 'figura materna' alla Hitchcock).

Archetipo dei film hitchcockiani di fuga e inseguimento, *The Man Who Knew Too Much* ruota attorno al rapimento della figlia di una coppia inglese. Mentre marito e moglie tentano di salvare la ragazza da una banda di spie, lo spettatore è catapultato in una girandola di scene bizzarre e divertenti ambientate in Svizzera, a Wapping nell'East London e infine all'interno della Royal Albert Hall, il tutto ricreato negli studios londinesi di Shepherd's Bush. Per quanto le situazioni siano irrazionali, la trama scorre irresistibile; ogni scena sembra possedere un senso che evapora prima di poter essere colto, mentre il film balza all'assurda situazione successiva. Hitch prova un piacere perverso nel disattendere ogni continuità di senso.

Il regista rifece il film negli Stati Uniti nel 1956, ma nemmeno quella versione perfezionata riuscì a eguagliare la leggendaria scena del concerto alla Royal Albert Hall, dove il colpo d'arma da fuoco dell'assassino è sincronizzato con i colpi dei piatti. Con il suo sguardo incisivo, la minacciosa presenza del coro e l'intensa soggettività delle inquadrature in cui le lacrime offuscano la visione di Edna Best, questo è uno dei migliori pezzi di bravura di Hitchcock. Come negli altri suoi film per la Gaumont British Pictures, è tangibile il senso di ansia dovuto al clima politico europeo del tempo. Il numero di esuli tedeschi sul set – oltre a Lorre c'erano il direttore della fotografia Curt Courant e lo scenografo Alfred Junge – attesta la consapevolezza della crescente inquietudine mondiale.

Ehsan Khoshbakht

Sul set di *The Man Who Knew Too Much*

"My English is not good enough to know," says the actor Peter Lorre in his second line of dialogue in Hitchcock's first version of The Man Who Knew Too Much. *It is a moment of self-referential irony, this being the displaced actor's first English-language film. Lorre, who couldn't speak a word of English, had to memorise his lines phonetically. The great actor knew too much, but could not yet express the fact in English. A cigarette dangling from his mouth like a lollipop, a deep scar running down his forehead and a dash of white, greasy hair combed down, Lorre appears like some arch-nemesis from a comic strip, but is at the same time perverted and vulnerable (he refers everything to his nurse, a classic Hitchcockian 'mother figure').*

One of Hitchcock's archetypal chase thrillers, the film centres around the kidnapping of the daughter of an English family. As her parents venture to save her from the spies responsible, the viewer is taken on a rollercoaster ride of odd and amusing scenes, from Switzerland to Wapping and finally the Royal Albert Hall – all reconstructed at Shepherd's Bush studios in London. As irrational as these situations are, the narrative always flows irresistibly; every scene seems to have a meaning which, as the film leaps swiftly to the next absurd situation, evaporates before it can be grasped. Hitch takes perverse pleasure in defying any incessant meaning.

Hitchcock remade the film in the US in 1956 but even that refined version couldn't top his now legendary Albert Hall sequence, where a planned assassination is synchronised to the crash of cymbals during a concert. With its pointed gaze, the ominous relevance of the choir and the intense subjectivity of the shots where Edna Best's tears blur her vision, this is one of the finest set pieces Hitchcock ever created. As with his other Gaumont British Pictures films, a sense of anxiety due to the political climate in Europe is palpable. The array of German exiles on the set – who aside from Lorre included the cameraman Curt Courant and art director Alfred Junge – was a testimony to that recognition of growing disquiet in the world.

Ehsan Khoshbakht

CRIME AND PUNISHMENT

USA, 1935 Regia: Josef von Sternberg

▪ T. it.: *Ho ucciso!*. Sog.: dal romanzo omonimo (1866) di Fëdor M. Dostoevskij. Scen.: S.K. Lauren, Joseph Anthony. F.: Lucien Ballard. M.: Richard Cahoon. Scgf.: Stephen Goosson. Int.: Peter Lorre (Roderick Raskolnikov), Edward Arnold (ispettore Porfiry), Marian Marsh (Sonya), Tala Birell (Antonia 'Toni' Raskolnikov), Elisabeth Risdon (la signora Raskolnikov), Robert Allen (Dmitri), Douglass Dumbrille (Grilov), Gene Lockhart (Lushin). Prod.: B.P. Schulberg per Columbia Pictures Corp. ▪ 35mm. D.: 88'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Österreichische Filmmuseum per concessione di Park Circus

Josef von Sternberg realizzò, spesso controvoglia, begli adattamenti di ponderosi romanzi (*Una tragedia americana* da Dreiser era tra questi) senza mai essere adeguatamente elogiato per i tanti dettagli che questi film austeri conservavano delle rispettive fonti letterarie. Questo film di grande effetto e a tratti toccante ne è un esempio lampante, anche se il suo autore principale non è Sternberg ma Peter Lorre.

Come molti dei suoi colleghi espatriati, a Hollywood Peter Lorre rimase sotto contratto per qualche tempo senza però di fatto lavorare. Nel disperato bisogno di darsi da fare, decise di scrivere un trattamento del romanzo di Dostoevskij e lo propose alla Columbia. Alle prese con i debiti e con la necessità di spedire denaro ai suoi familiari rimasti in Europa, Lorre viveva una situazione quasi raskolnikoviana. Nella sua versione, l'ex studente di legge arrogante, povero e fragile (caratteristica sottolineata dalla corporatura esile di Lorre) è una figura nietzschiana per la quale l'omicidio è una forma di vendetta nei confronti di un mondo insensibile.

La precisa regia di Sternberg mostra un alto livello di flessibilità riguardo alle intenzioni di Lorre: niente set soffocanti, solo pareti nude e molte scale,

poiché il film tratta invariabilmente di ascesa e discesa, in senso sociale e spirituale. I titoli del film annunciano Lorre come "celebre star europea" ma gli riservano il secondo posto (dopo Edward Arnold nei panni dell'ispettore Porfiry). Il suo Raskolnikov, simile a un vagabondo della Grande depressione, è spacciato fin dalla primissima inquadratura, dove ci viene mostrato mentre sta in coda con l'aria torva insieme a uomini altrettanto cupi. Qui le mani assassine di Lorre sono l'elemento centrale; quelle mani che avevano una vita criminale propria in *Amore folle*; le stesse che afferravano e maledicevano, e si alzavano davanti agli occhi di Lorre nella sua ultima scena in *M*, disvelando un tormento deformante.

Sternberg usa intensi primi piani del volto sudatissimo di Lorre (che nella vita reale aveva già iniziato a drogarsi) per mostrare la sua ulteriore deriva verso l'instabilità mentale. Ma diversamente da altri adattamenti, il regista non è molto interessato ai dilemmi morali che sono al centro dell'opera di Dostoevskij. Sternberg è uomo di superfici, gli interessa l'aspetto esteriore del mondo, e non scava mai nella visione delirante di Raskolnikov. Di conseguenza il film confuse e fece infuriare i recensori. Oggi quel freno è diventato la principale forza del film.

Ehsan Khoshbakht

Crime and Punishment

Josef von Sternberg made, often grudgingly, fine adaptations of hefty novels (Dreiser's An American Tragedy *among them) without ever being properly praised for the number of details these austere films retained from their literary sources. This impressive, occasionally moving film is a prime example – even if its main auteur is not Sternberg but Peter Lorre.*

Like many of his fellow expats, Lorre was under a Hollywood contract for some time without actually working. Desperate for some action, he took the initiative of writing a treatment based on Dostoevsky's novel and offered it to Columbia. Grappling with financial debts and still sending money to family back in Europe, Lorre's situation was partly Raskolnikovian. In his interpretation, the arrogant, poverty-stricken and fragile former law student (emphasised by Lorre's slight build) is a Nietzschean figure whose act of killing is a form of revenge on a callous world.

Sternberg's precise direction shows a great degree of flexibility towards Lorre's aims: no stuffy sets here, just naked walls and many staircases, as the film invariably deals with the idea of descent and ascent, both socially and spiritually. The film announces Lorre as "celebrated European star" yet gives him second billing (after Edward Arnold as Inspector Porfiry). His Raskolnikov, resembling a Depression hobo, is condemned from the very first shot, in which he is shown standing grimly in line with equally cheerless men. Here, Lorre's murderous hands are the only element; the hands that had a criminal life of their own in Mad Love*; the same hands that clutched and cursed, and were raised in front of Lorre's eyes in his final scene in* M*, revealing a disfiguring torment.*

Sternberg uses intense closeups of a profusely sweating Lorre (already hooked on drugs in real life) to show his further drift into mental instability. But unlike with other adaptations the director doesn't care much about the moral dilemmas central to Dostoevsky's work.

Sternberg is a man of surfaces, the outer appearance of the world, and never delves into Raskolnikov's delirious vision. As a result, the film confused and angered reviewers upon its release. Today, the same restraint has become the film's main strength.

Ehsan Khoshbakht

I WAS AN ADVENTURESS

USA, 1940 Regia: Gregory Ratoff

▪ Sog.: dal film *J'étais une aventurière* (1938) di Raymond Bernard. Scen.: Karl Tunberg, Don Ettlinger, John O'Hara. F.: Leon Shamroy, Edward Cronjager. M.: Francis D. Lyon. Scgf.: Richard Day, Joseph C. Wright. Mus.: David Buttolph. Int.: Vera Zorina (contessa Tanya Vronsky), Richard Greene (Paul Vernay), Erich von Stroheim (André Desormeaux), Peter Lorre (Polo), Sig Rumann (Herr Protz), Fritz Feld (Henri Gautier), Cora Witherspoon (zia Cecile), Anthony Kemble Cooper (cugino Emil). Prod.: Darryl F. Zanuck per Twentieth Century-Fox Film Corp. ▪ 35mm. D.: 81'. Versione inglese / *English version* ▪ Da: The Disney Studios per concessione di Park Circus

I due imbroglioni André e Polo (Erich von Stroheim e Peter Lorre, amici anche nella vita) fanno squadra con la falsa contessa Tanya (la ballerina Vera Zorina) per truffare la gente bella e ricca nelle località di lusso della costa mediterranea. Mentre Tanya fugge con un vero conte, i due impostori si comportano come una vecchia coppia sposata. Lorre si versa il caffè a colazione e Stroheim brontola: "La smetti? Sono anni che ti guardo farlo, ti avrò visto più di duemila volte. Vorrei sapere… Perché cinque zollette di zucchero? E poi sei, poi sette, poi sette e mezzo. Non lo sopporto più!".

I Was an Adventuress concede ampio spazio al talento comico di Lorre, sia che interpreti un professore ungherese dai denti finti e gli occhiali dai bordi sottili oppure un cleptomane che con i suoi furtarelli mette in pericolo le operazioni su vasta scala del terzetto: "Credo di essere un caso patologico. Sono un debole. Come tutta la mia famiglia". Ma alla fine è lui a mostrare il suo profondo amore per il "cigno nero" Tanya (a Zorina basta un balletto di cinque minuti per esibire i suoi talenti), mentre per il compagno contano solo i soldi.

Il film è il remake della commedia francese del 1938 *J'étais une aventurière*, scritta in esilio dagli *émigré* ebrei Jacques Companéez, Herbert Juttke e Hans Jacoby e prodotta da Gregor Rabinovitch, il cui socio d'affari alla Cine-Allianz Tonfilm GmbH, Arnold Pressburger, un altro esule, avrebbe in seguito prodotto *Der Verlorene* di Lorre. Offrendo due ruoli centrali a Lorre e Stroheim e appaiandoli per la prima e unica volta sullo schermo, la versione della 20th Century Fox preserva e valorizza l'arguzia delle commedie di Weimar e dell'esilio francese in quella che è per altri versi una riproduzione essenzialmente hollywoodiana della Vecchia Europa.

Frederik Lang

The two crooks André and Polo (Erich von Stroheim and Peter Lorre, also friends in real life) team up with the false countess Tanya (ballet dancer Vera Zorina) to scam the rich and beautiful along the Mediterranean Riviera. While Tanya runs off with a real count, the two impostors behave like an elderly married couple. As Lorre prepares his breakfast coffee, Stroheim nags: "Will you stop that? I've watched you every day for years, over 2,000 times. I wanna know: why five lumps of sugar? Then why six, then why seven, then why seven and a half? I can't stand it any longer!"

I Was an Adventuress *provides ample space for Lorre's comedic talents, be it as a phony Hungarian professor with false teeth and thin rimmed glasses or as a kleptomaniac who endangers the large-scale operations of the trio with his small-time thievery: "I guess I'm just a pathological case. I am a weak character. So is my whole family." But in the end, he's the one who shows his deep love for the "black swan" Tanya (Zorina presents her skills in a five-minute ballet sequence), while his companion is only in it for the money.*

The film is a remake of the 1938 French comedy J'étais une aventurière, *written in exile by the Jewish émigrés Jacques Companéez, Herbert Juttke and Hans Jacoby and produced by Gregor Rabinovitch whose equally exiled business associate at Cine-Allianz Tonfilm GmbH, Arnold Pressburger, would later produce Lorre's* Der Verlorene. *Affording two central roles (and their only cinematic pairing) to Lorre and Stroheim, the 20th Century Fox version preserves and treasures some of the wit of Weimar and French-exile comedies in what is otherwise a beguiling and quintessentially Hollywood recreation of Old Europe.*

Frederik Lang

THE FACE BEHIND THE MASK

USA, 1941 Regia: Robert Florey

▪ T. it.: *L'uomo dalla maschera*. Sog.: dal radiodramma *Interim* di Thomas Edward O'Connell. Scen.: Allen Vincent, Paul Jarrico, Arthur Levinson. F.: Frank F. Planer. M.: Charles Nelson. Scgf.: Lionel Banks. Mus.: Sidney Cutner. Int.: Peter Lorre (Janos Szabo), Evelyn Keyes (Helen Williams), Don Beddoe (Jim O'Hara), George E. Stone (Dinky), John Tyrrell (Watts), Stanley Brown (Harry), Al Seymour (Benson), James Seay (Jeff). Prod.: Wallace MacDonald per Columbia Pictures Corp. ▪ 35mm. D.: 68'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Österreichische Filmmuseum per concessione di Park Circus

Il cinema è un'arte di volti, e i film sulle trasformazioni facciali costituiscono un genere in cui le questioni filosofiche sull'identità sono ammantate di melodramma, orrore e surrealismo. In *The Face Behind the Mask* – come

The Face Behind the Mask

in *Senza volto* e nel suo remake *Volto di donna* (1938 e 1941), in *The Face of Another* (1966) di Hiroshi Teshigahara e in *Johnny il bello* (1989) di Walter Hill – il protagonista è spinto al crimine dalla sua orribile deturpazione e dall'ostracismo sociale. Se le persone sono moralmente plasmate dal loro aspetto, cambiare il volto di qualcuno può cambiare l'individuo che sta dietro di esso?

Tratta da un radiodramma, la sceneggiatura di *The Face Behind the Mask* fu confezionata su misura per Peter Lorre, che interpreta Janos (Johnny) Szabo, un immigrato ungherese rimasto sfigurato nell'incendio di un hotel. La crudeltà altrui lo trasforma da gentile e ingenuo ottimista in un'incattivita mente criminale; pochi ruoli hanno dato a Lorre una gamma emozionale più ampia, e lui si impegna al massimo. La maschera bianca come il gesso che indossa è una caricatura triste, sinistramente elegante, del volto di Lorre. Con l'aiuto di un po' di trucco diventa un fantasma di sé stesso, un manichino inespressivo con l'anima sfregiata.

Nei suoi 68 minuti questo esemplare film di serie B mette insieme violenti gangster, un'angelica ragazza cieca e una pungente parodia del sogno americano. Si sospetta lo zampino di Paul Jarrico, sceneggiatore di sinistra che finirà sulla lista nera, nella toccante amicizia tra Johnny e il gangster da quattro soldi Dinky (George E. Stone), che tiene una lezione allo straniero povero in canna su come il sistema sia corrotto e solo i soldi contino, mentre i due vanno a vivere in albergacci sempre più economici per poi finire a dormire in una discarica. Il regista francese Robert Florey, un altro immigrato, mostrò un'incredibile versatilità trasformandosi da pioniere dell'avanguardia a raffinato regista di film a basso costo, da storico del cinema a specialista di horror a regista dei Fratelli Marx. Qui insieme a Lorre sostiene un'intensità a nervi scoperti mentre il film fila rapido da un inizio sbarazzino a un finale che per la sua cupa ferocia ricorda *Greed* di Stroheim.

Imogen Sara Smith

Cinema is an art of faces, and films about facial transformations form a genre in which philosophical questions about identity are cloaked in melodrama, horror, and surrealism. In The Face Behind the Mask *– as in both versions of* A Woman's Face *(1938 and 1941), Hiroshi Teshigahara's* The Face of Another *(1966), and Walter Hill's* Johnny Handsome *(1989) – the protagonist is driven to crime by his hideous disfigurement and society's ostracism. If people are morally shaped by the way they look, can changing someone's face change the person behind it?*

Based on a radio play, the script for The Face Behind the Mask *was tailored to Peter Lorre, who plays Janos (Johnny) Szabo, a Hungarian immigrant literally de-faced by a hotel blaze. The cruelty of strangers turns him from a gentle, naïve optimist into a bitter criminal mastermind; few roles gave Lorre a wider emotional range, and he pulls out every stop. The chalk-white mask he wears is a sad, eerily elegant caricature of Lorre's face. With the help of a little makeup, he becomes a ghost of himself, an expressionless mannequin with a scarred soul.*

In its 68 minutes, this exemplary B-movie packs in brutal gangsters, an angelic blind girl, and a scathing parody of the American dream. One suspects the hand of leftwing screenwriter and future blacklistee Paul Jarrico in the touching friendship between Johnny and small-time hood Dinky (George E. Stone), who lectures the down-and-out foreigner on how the system is rigged and only money matters, while the two descend a ladder of cheaper and cheaper flophouses, finally sleeping in a junkyard. Director Robert Florey, himself an immigrant from France, was staggeringly versatile, morphing from avant-garde pioneer to stylish director of low-budget programmers, from film historian to horror specialist to wrangler of the Marx Brothers. Here, he and Lorre sustain a raw-nerve intensity as the film hurtles from a jaunty opening to an ending whose bleak savagery recalls von Stroheim's Greed.

Imogen Sara Smith

Three Strangers

THREE STRANGERS

USA, 1946 Regia: Jean Negulesco

▪ T. it.: *L'idolo cinese*. Scen.: John Huston, Howard Koch. F.: Arthur Edeson. M.: George Amy. Scgf.: Ted Smith. Mus.: Adolph Deutsch. Int.: Sydney Greenstreet (Jerome K. Arbutny), Geraldine Fitzgerald (Crystal Shakleford), Peter Lorre (John West), Joan Lorring (Icy Crane), Robert Shayne (Fallon), Marjorie Riordan (Janet Elliott), Arthur Shields (pubblico ministero), Rosalind Ivan (Lady Rhea Belladon). Prod.: Wolfgang Reinhardt per Warner Bros. Pictures ▪ 35mm. D.: 93'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Cinémathèque Royale de Belgique per concessione di Park Circus

Una bella donna (Geraldine Fitzgerald), un uomo d'affari apparentemente rispettabile (Sydney Greenstreet) e un criminale da due soldi (Lorre) si incrociano a Londra mentre il Capodanno cinese è alle porte: tre estranei nella notte, grandi quantità di tabacco e di alcolici. Sotto luci tremolanti e al cospetto della dea cinese Kwan Yin – che in questa particolare notte esaudirà i desideri di tre estranei – la donna propone di giocare in società alle corse di cavalli. "E prima che il film si concluda e la gara inizi, i fili dei loro destini si intrecciano e si dipanano in modo sorprendente. Falsità e violenze complicano la loro sorte, ma il Fato – mistero imperscrutabile – assesta l'ultimo colpo. Il tema del film è questo. Mai così irragionevole da essere del tutto incredibile ma ovviamente costruito come una finzione, costituisce uno spettacolo seducente, e raggiunge qualche punta di fascino in alcune delle sue scene cruciali. Naturalmente ci poniamo seriamente la domanda se a intervenire, più che la mano del Fato, siano le abili mani degli sceneggiatori, John Huston e Howard Koch, che tirano le fila. Propendiamo francamente per la seconda ipotesi" (Bosley Crowther, "The New York Times", 23 febbraio 1946).

Questo noir grigiastro è una delle rare occasioni per vedere Lorre e Greenstreet in ruoli da protagonisti;

furono fianco a fianco in nove film in tutto (compresi alcuni classici come *Il mistero del falco* o *Casablanca*), dove eccelsero soprattutto come caratteristi. Lorre offre qui una delle sue interpretazioni hollywoodiane più ricche di sfumature, ma l'eleganza del film è anche un omaggio al talento del regista, Jean Negulesco, il quale dichiarò che Lorre era uno dei suoi attori preferiti in assoluto. Dopo l'altrettanto elegante *La maschera di Dimitrios* e il mediocre *I cospiratori* (un plagio di *Casablanca*), *Three Strangers* sarebbe stata la loro terza e ultima collaborazione.

Frederik Lang

A beautiful woman (Geraldine Fitzgerald), a seemingly respectable businessman (Sydney Greenstreet), and a small-time criminal (Lorre) meet in London as the Chinese New Year approaches – three strangers in the night, imbibing considerable amounts of tobacco and alcohol. Under flickering lights and in the presence of the Chinese goddess Kwan Yin – who, in this particular night, will make the wishes of three strangers come true – the woman proposes a joint bet at the derby races. "And before the picture is ended and before the race is run, the threads of their destinies ravel and unravel surprisingly. Duplicities and violences complicate their lots, but Fate – that inscrutable mystery – deals the final blow. Such is the theme of the story. Never so far away from reason that it is wholly incredible, but obviously manufactured fiction, it makes a tantalizing show, reaching some points of fascination in a few of its critical scenes. Of course, we seriously question whether it was so much the hand of Fate as it was the fine hands of the scenarists, John Huston and Howard Koch, that pulled the strings. Frankly, we suspect the latter" (Bosley Crowther, "The New York Times", 23 February 1946).

This grayish noir is one of the rare opportunities to see Lorre and Greenstreet in leading parts; they were paired in nine films altogether (including such classics as The Maltese Falcon *or* Casablanca*), where they usually excelled in 'character' roles. Lorre delivers one of his most nuanced Hollywood performances here, but the film's elegance is also a tribute to the talent of its director, Jean Negulesco, who once stated that Lorre was one of his favorite actors of all time. After the equally elegant* The Mask of Dimitrios *and the feeble* Casablanca*-rip-off* The Conspirators*,* Three Strangers *would be their third and last collaboration.*

Frederik Lang

Sul set di *The Beast with Five Fingers*

THE BEAST WITH FIVE FINGERS

USA, 1946 Regia: Robert Florey

▪ T. it.: *Il mistero delle cinque dita*. Sog.: dal racconto omonimo (1919) di William Fryer Harvey. Scen.: Curt Siodmak, Harold Goldman. F.: Wesley Anderson. M.: Frank Magee. Scgf.: Stanley Fleischer, Bertram Tuttle. Mus.: Max Steiner. Int.: Robert Alda (Bruce Conrad), Andrea King (Julie Holden), Peter Lorre (Hilary Cummins), Victor Francen (Francis Ingram), J. Carrol Naish (Ovidio Castanio), Charles Dingle (Raymond Arlington), John Alvin (Donald Arlington), David Hoffman (Duprex). Prod.: William Jacobs per Warner Bros. Pictures ▪ 35mm. D.: 88'. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Park Circus

Quando il pianista in carrozzella Francis Ingram viene trovato morto, i sospetti ricadono sul suo entourage: potrebbe essere stata la sua infermiera Julie, o il suo segretario Cummins, o l'eterno gregario Bruce, segretamente innamorato di Julie? Quando il testamento di Ingram designa Julie unica erede, la famiglia del defunto si fa venire delle idee, come la materializzazione di un testamento 'precedente' (e non ancora scritto), mentre Cummins inizia a preoccuparsi sempre più per la sua biblioteca, dato che chiunque erediti la casa finirà per entrare in possesso anche di quei tesori… All'epoca di *The Beast with Five Fingers* il tipo di Peter Lorre era già stato scolpito nella pietra, ed era quanto di più lontano

dal buonsenso e dalla rispettabilità. Nonostante il sapiente lavoro sulla sceneggiatura del grande moralista del cinema di genere Curt Siodmak, la grande domanda in *The Beast with Five Fingers* non è mai stata "Chi ha ucciso Francis Ingram?", ma sempre "Come interpreterà Lorre il colpevole Hilary Cummins, e come appariranno tutti gli altri in rapporto a lui?". In questo caso non tutta la follia di Cummins è espressa da quella che è la specialità di Lorre in chiave horror, ovvero un'anima in pena con la grazia di un sonnambulo. Alcuni effetti speciali d'eccellente fattura e la formidabile eleganza della regia di Robert Florey aggiungono ulteriori livelli a questa performance particolarmente sopra le righe. Con il senno di poi è difficile non intravedere in questo assalto carico d'angoscia ai nervi degli spettatori i problemi personali che affliggevano Lorre all'epoca: la Warner aveva tagliato i ponti, lasciandolo andare alla deriva mentre la sua carriera entrava in una fase di stanca; la sua risaputa amicizia con Bertolt Brecht e le sue convinzioni di sinistra, inoltre, rendevano sempre più rischioso per lui vivere e lavorare a Hollywood.

Olaf Möller

When wheelchair-using pianist Francis Ingram is found dead, his entourage comes under suspicion: could it have been his nurse Julie, or his secretary Cummins, or perennial hanger-on Bruce, secretly in love with Julie? When Ingram's last will and testament makes Julie his sole heir, his family gets ideas of its own, including bringing up an (as-yet unwritten) 'earlier' testament. Meanwhile, Cummins starts to worry ever more about his library as whoever inherits the house will also get possession of these treasures. By the time of The Beast with Five Fingers*, Peter Lorre's type had been cast in iron: everything on the farther side of sane and decent. For all the crafty screenwriting by the great genre moralist Curt Siodmak, the big question in* The Beast with the Five Fingers *was never: "who killed Francis Ingram?" but always: "How would Lorre play the culprit Hilary Cummins, and how would everybody else look in comparison?" In this case not all of Cummins's madness was expressed by Lorre's horror film speciality: the wounded soul with somnambulist grace – some excellently executed special effects plus formidably stylish direction courtesy of Robert Florey added a few layers to this particularly outré performance. With hindsight, it's difficult not to see Lorre's own troubles at the time in this anguish-laden assault on the viewers' nerves: Warner had severed its ties with him, leaving Lorre adrift in a moment when his career was slowing down; also, his well-known friendship with Bertolt Brecht as well as his leftwing political convictions made living and working in Hollywood ever more risky.*

Olaf Möller

DER VERLORENE

Germania Ovest, 1951
Regia: Peter Lorre

▪ T. it.: *Un uomo perduto*. T. int.: *The Lost Man*. Scen.: Peter Lorre, Benno Vigny, Axel Eggebrecht, Helmut Käutner. F.: Václav Vích. M.: Carl Otto Bartning. Scgf.: Franz Schroedter, Karl Weber. Mus.: Willy Schmidt-Gentner. Int.: Peter Lorre (dottor Karl Rothe), Karl John (Hösch/Nowack), Helmut Rudolph (colonnello Winkler), Renate Mannhardt (Inge Hermann), Johanna Hofer (signora Hermann), Eva-Ingeborg Scholz (Ursula Weber), Lotte Rausch (Helene) Gisela Trowe (la prostituta). Prod.: Arnold Pressburger-Filmproduktion ▪ DCP. D.: 98'. Versione tedesca / *German version*

▪ Da: Deutsches Filminstitut & Filmmuseum per concessione di Beta Film ▪ Restaurato nel 2014 da DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum con il supporto di Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien presso il laboratorio Omnimago, a partire da un duplicato negativo 35mm conservato presso Bundesarchiv-Filmarchiv / *Restored in 2014 by DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum with the support of Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien at Omnimago laboratory, from a 35mm negative duplicate preserved at Bundesarchiv-Filmarchiv*

Per girare quello che sarebbe rimasto il suo unico film da regista, Peter Lorre fece ritorno in Germania vent'anni dopo *M*. Ambientato tra le macerie dell'Amburgo postbellica, *Der Verlorene* è stato correttamente descritto come una rara e affascinante miscela di espressionismo tedesco, noir americano e neorealismo italiano. Con l'avvertenza "Questo film non è liberamente inventato. Gli eventi si basano su resoconti reali degli ultimi anni", il cartello iniziale introduce l'atmosfera pragmatica e leggermente inquietante dell'opera.

Il grosso della storia è narrato tramite flashback. Il dottor Rothe (Lorre), medico in un campo profughi, incontra l'ex collega Hösch (Karl John), appena giunto insieme a un nuovo gruppo di sfollati. Durante una bevuta notturna Rothe ricorda gli eventi passati. Durante la guerra conduceva esperimenti biologici in Germania. Accortosi che la fidanzata l'aveva tradito consegnando a Londra i risultati della loro ricerca segreta sui vaccini, l'aveva strangolata. Con l'aiuto di Hösch – agente del controspionaggio che lavorava nel laboratorio sotto copertura – il delitto era stato fatto passare per suicidio. Ma ormai preda di una strana mania paranoica, il dottor Rothe ha continuato a uccidere donne, e in una scena inquietante e sinistra viene smascherato come *Totmacher* (assassino) da una prostituta terrorizzata.

La figura di Lorre che vaga nel campo profughi e nella desolazione del paesaggio domina il film dall'inizio alla fine. Il suo volto – spesso in primo piano, perfettamente illuminato e inquadrato da Václav Vích – esprime rabbia, rimpianto, desiderio, angoscia, isolamento, rassegnazione, disgusto,

apatia, in breve, "lo smarrimento di un essere umano nel tempo" ("Münchner Merkur").

Purtroppo tutto quello che poteva andare storto andò storto: le riprese furono funestate dalla morte improvvisa del produttore Arnold Pressburger, e durante la fase di post-produzione la versione originale andò distrutta in un incendio. *Der Verlorene* fu proiettato in anteprima alla Mostra del Cinema di Venezia; gli spettatori tedeschi lo evitarono, mentre la critica tedesca lo decretò il film più artistico del 1951 assegnandogli un premio Bambi.

Più di trent'anni dopo, il critico passato alla regia Harun Farocki concluse che "si stenta a identificare un altro film che abbia prefigurato il fascismo con la precisione di *M*, e un altro film che abbia rintracciato i resti del fascismo con la precisione di *Der Verlorene*".

Michael Omasta

Der Verlorene

In order to make what would remain his only film as director, Peter Lorre returned to Germany 20 years after M. *Set amid the postwar ruins of Hamburg,* Der Verlorene *has been aptly described as a rare and fascinating blend of German expressionism, American noir and Italian neorealism. The opening title, "This film is not freely invented. It is informed by factual reports from recent years," establishes its slightly unsettling, no-nonsense atmosphere.*

The bulk of the story is told via flashbacks. Dr Rothe (Lorre), a physician in a refugee camp, encounters his former colleague Hösch (Karl John) upon the arrival of a new transport of displaced persons. During a nocturnal drinking session, Rothe remembers past events. He used to work as a research biologist in Germany during the war. When he realised that his fiancée had betrayed him and handed the results of their secret vaccine research over to London, he strangled her. With the help of Hösch – a counter-intelligence agent working undercover at the lab – the murder was passed off as a suicide. But it unleashed a strange compulsion in Dr Rothe to kill women. In a pivotal, eerie scene he is unmasked as a Totmacher *(death-maker) by a terrified prostitute.*

Lorre's figure, wandering around the camp and the bleak open landscapes, dominates the film from beginning to end. His face – often in closeup, perfectly lit and framed by Václav Vích – displays rage, regret, longing, anguish, isolation, resignation, disgust, apathy, in short "the lostness of a human being in time" ("Münchner Merkur").

Unfortunately, almost everything that could go wrong did go wrong with the film. The shoot was overshadowed by the sudden death of its producer, Arnold Pressburger, and during post-production a fire destroyed the original cut. Der Verlorene *premiered at the Venice Film*

Festival and while German audiences avoided it, German critics voted it the most artistic film of 1951 and awarded it a Bambi prize.

More than 30 years later, critic-turned-filmmaker Harun Farocki arrived at the conclusion that "there is hardly another film that has foreshadowed fascism as exactly as M*, and hardly another that has traced the remnants of fascism as exactly as* Der Verlorene*".*

Michael Omasta

ALFRED HITCHCOCK PRESENTS: MAN FROM THE SOUTH

USA, 1960 Regia: Norman Lloyd

▪ T. it.: *L'uomo del Sud*. Sog.: dal racconto omonimo (1948) di Roald Dahl. Scen.: William Fay. F.: Lionel Lindon. M.: Edward W. Williams. Scgf.: John J. Lloyd. Int.: Steve McQueen (lo scommettitore), Peter Lorre (Carlos), Neile Adams (la ragazza), Katherine Squire (moglie di Carlos), Tyler McVey (l'arbitro), Marc Cavell (il fattorino), Phil Gordon. Prod.: Joan Harrison per Shamley Productions ▪ DCP. D.: 26'. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Park Circus

La serie televisiva *Alfred Hitchcock Presents* offriva situazioni sinistre estese a mezz'ora di suspense e ironico spavento. Qui Peter Lorre interpreta un malaticcio ospite di un hotel di Las Vegas che invita un perfetto sconosciuto (Steve McQueen, che qui appare al fianco della moglie Neile Adams) a partecipare a una curiosa scommessa: se McQueen riuscirà ad accendere il suo accendino dieci volte di fila vincerà una decappottabile. Se perde gli verrà mozzato un dito. (Nell'epilogo Hitchcock usa la situazione per suggerire il modo in cui la Venere di Milo perse le braccia.)

Il contrasto tra un Lorre invecchiato male e Steve McQueen – che avrebbe affinato il ruolo interpretando un abilissimo giocatore d'azzardo in *Cincinnati Kid* – appare volutamente ridicolo. Se McQueen era nuovo a questo mondo, Lorre e il regista Norman Lloyd avevano lunghi trascorsi con l'universo hitchcockiano: come attore Lloyd interpretò il suo primo ruolo accreditato in *Sabotatori* (1942) e poi diresse e produsse molti episodi della serie; Lorre, che con Hitchcock aveva girato il suo primo film in lingua inglese, era già apparso in un episodio di *Presents* nel 1957. Ma siamo lontanissimi dal torvo Lorre di *The Man Who Knew Too Much*. Con la sua aria da rospo triste, l'aspetto quasi pietoso e l'incisività ormai smussata, tuttavia, è ancora quietamente minaccioso quel tanto che basta per fare di *Man of the South* un episodio di culto. L'adattamento di Quentin Tarantino dello stesso racconto (dell'autore gallese di origini norvegesi Roald Dahl), in un episodio di *Four Rooms* (1995), contiene una citazione di Peter Lorre.

Ehsan Khoshbakht

The Alfred Hitchcock Presents *series featured eerie situations extended to half an hour of suspense and ironic fright. Here, Peter Lorre plays a sickly Las Vegas hotel guest who invites a total stranger (Steve McQueen, appearing along with his wife Neile Adams) to take part in a curious bet: if McQueen can light his cigarette lighter 10 times in a row without missing a strike, he'll win a convertible. If he loses, one of his fingers will be chopped off. (In his epilogue to the episode, Hitchcock uses the situation to suggest how Venus de Milo lost her arms.)*

The contrast between the ungracefully aged Lorre and McQueen – the latter would hone his act for his role as a major gambler in Cincinnati Kid *– looks deliberately ludicrous. If McQueen was a stranger to this world, both Lorre and director Norman Lloyd had a long history with the Hitchcockian universe. Lloyd received his first acting credit for* Saboteur *(1942) and went on to direct and produce many episodes of the series; Lorre made his first English-language film with Hitchcock and had starred in one episode of* Presents *in 1957. But this is a far cry from the louring Lorre of* The Man Who Knew Too Much. *Looking like a sad frog, with his edge now blunted and his presence almost pitiful, he still retains enough quiet menace to make this a cult episode. In Quentin Tarantino's remake of the same story (by Norwegian/Welsh author Roald Dahl), which appears as a segment in* Four Rooms *(1995), he cites Lorre.*

Ehsan Khoshbakht

DAS DOPPELTE GESICHT: PETER LORRE

Germania Ovest, 1984
Regia: Harun Farocki, Felix Hofmann

▪ Scen.: Harun Farocki, Felix Hoffmann. F.: Wolf-Ingo Fallert, Ingo Kratisch. Prod.: Harun Farocki Filmproduktion ▪ DCP. D. 59'. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / *German version with English subtitles* ▪ Da: Deutsche Kinemathek ▪ Restaurato nel 2018 da Deutsche Kinemathek presso il laboratorio Film Shift, a partire dal negativo originale in 16mm / *Restored in 2018 by Deutsche Kinemathek at Film Shift laboratory, from the original 16mm negative*

Autore tedesco specializzato nel genere del film-saggio, Harun Farocki (1944-2014) fu tra i maggiori sostenitori di Peter Lorre. *Das doppelte Gesicht*, realizzato in collaborazione con Felix Hofmann e con l'aiuto di Stephen Youngkin, biografo di Lorre, riaccese l'interesse per l'attore e soprattutto per la sua unica esperienza di regia, *Der Verlorene*. Usando numerose fotografie promozionali e fotobuste così come vari estratti di film – compreso uno spezzone muto della messa in scena di Bertolt Brecht di *Un uomo è un uomo* a Berlino nel 1931 – il documentario getta una luce significativa sugli alti e bassi professionali di Lorre.

Se è senz'altro vero che il suo volto triste ed eloquente e il suo caratteristi-

co accento viennese lo destinavano a ruoli stereotipati – un destino aggravato dall'esilio – la gamma di personaggi interpretati da Lorre risulta tanto più significativa. La sua carriera nei 'film d'arte' hollywoodiani – Farocki fa riferimento ad *Amore folle* di Karl Freund e a *Crime and Punishment* di Sternberg – finì quasi nell'istante in cui era cominciata; subito dopo, la serie *Mr. Moto* rese Peter Lorre un nome familiare negli Stati Uniti.

Il brillante commento – narrato da una voce femminile non accreditata che probabilmente appartiene a Corinna Belz, all'epoca collaboratrice abituale di Farocki – prende in considerazione il funzionamento e gli imperativi economici dell'industria cinematografica capitalista, citando la triade "traffico di merci, traffico di idee, traffico di esseri umani" (*Warenhandel*, *Ideenhandel*, *Menschenhandel*). Dopodiché, *Das doppelte Gesicht* sembra liquidare un po' troppo rapidamente i sette anni di Lorre alla Warner Bros. e il suo ampio contributo al cinema popolare degli anni Quaranta e soprattutto al noir e al cinema antinazista. Diversamente dalla maggior parte degli attori emigrati a Hollywood, in quegli anni Lorre dovette indossare l'uniforme tedesca solo una volta.

A partire dal 1950, tuttavia, Peter Lorre fu sempre più stufo di 'fare le smorfie' per guadagnarsi da vivere. I cronici problemi di salute dell'attore, la deludente accoglienza riservata a *Der Verlorene* e la dipendenza dalla morfina condussero alla sua prematura scomparsa a cinquantanove anni.

Anche se coprodotto dalla televisione della Germania Ovest, *Das doppelte Gesicht: Peter Lorre* fu trasmesso per la prima volta nel 1995, undici anni dopo la sua realizzazione.

Michael Omasta

Das doppelte Gesicht: Peter Lorre

German film essayist Harun Farocki (1944-2014) was amongst the most prominent advocates of Peter Lorre. Das doppelte Gesicht*, which he co-authored with Felix Hofmann and a little help from Lorre biographer Stephen Youngkin, brought new attention to the actor and especially to his sole directorial effort* Der Verlorene*. Using loads of publicity stills and lobby cards as well as several film extracts – including a silent clip from Bertolt Brecht's staging of* Man Equals Man *in Berlin in 1931 – the documentary sheds significant light on the ups and downs of Lorre's career.*

While it is certainly true that his sad and eloquent face and his distinctive Viennese accent singled him out for being typecast – a fate aggravated in exile – the range of characters Lorre portrayed is all the more remarkable. His career in Hollywood 'art films' – Farocki refers to Karl Freund's Mad Love *and von Sternberg's* Crime and Punishment *– ended almost the minute it had begun; soon after, the* Mr. Moto *series made Peter Lorre a household name in the US.*

*The brilliantly written commentary – spoken by an uncredited female voice which probably belongs to Farocki's then-regular collaborator Corinna Belz – takes into consideration the economic imperatives and workings of the capitalist film industry. It evokes the triad of "trading goods, trading ideas, trafficking human beings" (*Warenhandel, Ideenhandel, Menschenhandel*). Subsequently,* Das doppelte Gesicht *seems a little too fast in dismissing Lorre's seven years at Warner Bros. and his vast contribution to 1940s popular cinema, particularly to film noir and anti-Nazi films. Unlike most emigré actors in Hollywood at the time, he didn't have to put on a German uniform but once.*

However, by 1950 Peter Lorre had become increasingly tired of 'making faces' to make a living. The actor's chronic health problems, the disappointing reception of Die Verlorene *and his morphine addiction ultimately led to his untimely death at the age of 59. Although coproduced by West German television,* Das doppelte Gesicht: Peter Lorre *first aired in 1995, 11 years after it was made.*

Michael Omasta

FOREVER SOPHIA

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by* **Emiliano Morreale**

Simbolo dell'Italia, anzi di un'Italia mediterranea, esotica, e dunque esportabile per queste sue caratteristiche vistose: Sophia Loren, in una carriera lunghissima che ha toccato l'apice (un apice anch'esso pluridecennale) tra anni Cinquanta e Settanta, è stata tutto questo. Talmente italiana da risultare esotica anche per l'Italia stessa, agli inizi, tanto che i suoi primi ruoli furono spesso eccentrici (Aida, Cleopatra, Onoria, l'imperatrice innamorata di Attila). Grazie a De Sica nell'*Oro di Napoli* e a Blasetti in *Peccato che sia una canaglia* questa sua fisicità diventò espressione di un'Italia esuberante, che portava ancora con sé l'alone dello sguardo neorealista sul dopoguerra ma appariva già lanciata verso il miracolo economico.

Di tutte le attrici di quel periodo solo lei riesce, nel decennio successivo, a resistere, e anzi trova la propria stagione più felice. Il marito Carlo Ponti costruisce su di lei un'operazione produttiva straordinaria (e, si sa, queste operazioni a tavolino non funzionano mai, se a nutrirle non c'è un incontro vero tra la star e il pubblico). Ancora una volta è De Sica, con la complicità di Mastroianni e dello sceneggiatore Zavattini, a inventare una diva perfetta per l'epoca: da un'Italia che diventa affascinante a livello internazionale, tra i film d'autore e gli strascichi della 'Hollywood sul Tevere', a un cinema americano alla fine della propria stagione più alta che guarda con interesse all'Europa. *La ciociara*, *Ieri, oggi, domani*, *Matrimonio all'italiana* sono allora esattamente speculari a *El Cid*, *Arabesque* o *La contessa di Hong Kong*. Il maestro del cinema impegnato, Francesco Rosi, dirige per lei una fiaba colorata che è insieme un viaggio nelle radici popolari d'Italia, *C'era una volta...*, in cui lei è, ancora una volta, principessa e popolana. Ma quando Hollywood rinasce in un'altra direzione, Loren continua a troneggiare in un'Italia in cui il cinema si fa sempre più scialbo e disperso. E raggiunge il grande ruolo della maturità in *Una giornata particolare* di Scola.

Sophia Loren è anche un esempio unico di intreccio tra star e industria, in un momento in cui il cinema italiano raggiunge l'acme del proprio prestigio internazionale. E così la sua figura divistica si trova davanti a un paradosso: quello di un glamour fatto di colori vistosi e intriso di umori popolari. La sua forza plebea poteva incarnarsi in figure eleganti e regali. Qualcosa che dalla realtà arriva al sogno, ma che alla realtà deve continuamente tornare per trovare forza. In un articolo del 1964, Mario Soldati fa il confronto con un modello opposto, quello di Audrey Hepburn, e paragona Sophia a "un'antica miniatura persiana" (l'esotismo, ancora): se l'attrice inglese, scrive, è "un simbolo intellettuale", Sophia è qualcosa di paradossale: "un simbolo viscerale".

Emiliano Morreale

Sophia Loren was a symbol of Italy, or rather of a vision of Italy that could be easily exported, thanks to her exotic, Mediterranean appeal. Throughout the course of an extremely long career whose (extended) high point was between the 1950s and the 1970s, she was an image of an 'Italian' that looked exotic even to Italians themselves. So, at the beginning of her career she often played eccentric roles (Aida, Cleopatra, Honoria). Thanks to Vittorio De Sica in L'oro di Napoli *and Alessandro Blasetti in* Peccato che sia una canaglia*, her physique became the expression of an exuberant Italy that still bore traces of the post-war Neorealist gaze but also looked towards the economic miracle.*

Of all the actresses from this period, she alone managed to survive into the following decade, and indeed that became her most fruitful period. Her husband, Carlo Ponti, built an extraordinary production edifice around her, and, as we all know, such operations never work out unless the actor in question is embraced by the public. Once again, it was De Sica who, with the help of Mastroianni and the scriptwriter Zavattini, invented a perfect star for the era. A star for an Italy that now fascinated international audiences, in both auteur films and lumbering 'Hollywood on the Tiber' epics, as well as in an American cinema at the tail end of its golden age and looking with interest towards Europe. La ciociara*,* Ieri, oggi, domani*,* Matrimonio all'italiana *(*Marriage Italian Style*) are therefore the mirror images of* El Cid*,* Arabesque *or* A Countess from Hong Kong*. The master of political cinema, Francesco Rosi, directed her in a film that is simultaneously a colourful fable and a journey into Italy's popular roots:* C'era una volta...*, in which she once again plays a princess and a commoner. When Hollywood was finally reborn and set off in a different direction, Loren continued to dominate an Italy whose cinema had become ever more scant and dull. She also delivered the greatest role of her mature years in Ettore Scola's* Una giornata particolare*.*

Sophia Loren is also a unique example of the interconnections between star and industry, in a moment in which Italian cinema reached the pinnacle of its international prestige. Thus, her star persona found itself confronted by a paradox: lavish, colour glamour photos imbued with a common touch. Her plebeian energy was also capable of incarnating elegant and regal characters. Something that led from reality to dreams, but which continually had to return to reality to replenish its power. In a 1964 article, Mario Soldati contrasts her with a completely different model, that of Audrey Hepburn. He compares Loren to "an ancient Persian miniature" (again, exoticism) and writes that if the English actress is "an intellectual symbol", then Loren constitutes a more paradoxical "visceral symbol".

Emiliano Morreale

Peccato che sia una canaglia

PECCATO CHE SIA UNA CANAGLIA

Italia, 1954 Regia: Alessandro Blasetti

▪ T. int.: *Too Bad She's Bad*. Sog.: dal racconto *Il fanatico* (1954) di Alberto Moravia. Scen.: Suso Cecchi D'Amico, Alessandro Continenza, Ennio Flaiano. F.: Aldo Giordani. M.: Mario Serandrei. Scgf.: Mario Chiari. Mus.: Alessandro Cicognini. Int.: Marcello Mastroianni (Paolo), Sophia Loren (Lina), Vittorio De Sica (il padre di Lina), Umberto Melnati (Michele), Margherita Bagni (Elsa), Michael Simone (Totò), Giorgio Sanna (Peppino), Mario Scaccia (Carletto), Wanda Benedetti (Valeria). Prod.: Documento Film ▪ DCP. D.: 95'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ▪ Da: Compass Film

Alessandro Blasetti, grande regista la cui eclettica carriera copre mezzo secolo di cinema, offre a Loren il suo primo grande ruolo in un lungometraggio, subito dopo l'episodio dell'*Oro di Napoli.* Ed è ancora una volta un ruolo brillante, di donna volitiva e seducente capace di tener testa ai maschi. Ispirato a un racconto di Alberto Moravia, il film è una scorribanda sentimentale tipica del cosiddetto 'neorealismo rosa', in un'Italia popolare già avviata verso nuovi consumi. Sophia è una donna che con dei complici tenta di rubare l'auto di un ingenuo tassista. Lui la porta al commissariato, sedotto dal suo fascino, se la lascia sfuggire, ma poi si mette alla ricerca della 'banda'. "La bellezza non è davvero una condanna, è un dono del cielo, di cui occorre fare uso sagace; la protagonista di *Peccato che sia una canaglia*, erede popolaresca delle avventuriere d'alto bordo di un tempo, sa benissimo amministrarsi e destreggiarsi fra gli uomini – anche se, intendiamoci, nessuno dei suoi trucchi imbrogli canagliate giunge mai a compromettere sul serio la purità del suo cuore" (Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico*, Bompiani, Milano 1974). È anche il primo incontro di una coppia destinata a una grande fortuna nei decenni, quella con

Marcello Mastroianni (che dal canto suo è qui alle prime armi come attore brillante). Ma non va dimenticato, come in molti titoli dell'epoca, uno straordinario Vittorio De Sica nei panni del padre della ragazza, ladro d'altri tempi. "Tra noi la scintilla si accese subito [...]. Interpretammo i nostri ruoli lasciandoci guidare dall'istinto, e con un brio che per me era una scoperta. [...] De Sica dava il tono; Marcello e io ci mettemmo immediatamente al diapason imprimendo alla nostra recitazione uno slancio pieno di verve e di sottigliezza che caratterizzò i molti film che in seguito avremmo girato insieme" (Sophia Loren).

Alessandro Blasetti, a great director whose eclectic career spans half a century of cinema, gave Sophia Loren her first major role in a feature film, right after she appeared in an episode of the anthology film L'oro di Napoli. *It was yet another brilliant role as a strong-willed and seductive woman capable of standing up to men. Inspired by an Alberto Moravia story, the film is a typical sentimental excursion into 'pink neorealism' set in a working-class Italy on its way towards new consumerism. With the aid of accomplices, Loren tries to steal the car of a naive taxi driver. Seduced by her charm, the taxi driver takes her to the police station, but she gets away and he then sets out in search of her gang. "Beauty is not a curse, it is a gift from heaven, which must be used wisely; the protagonist of* Peccato che sia una canaglia*, the working-class successor of high-society fortune hunters of the past, knows how to manage and juggle men – even if, mind you, none of her cheating tricks ever seriously compromise her purity of heart." (Vittorio Spinazzola,* Cinema e pubblico*, Bompiani, Milan 1974). It was also the first encounter between a couple that would become wildly successful in the decades to come: Sophia Loren and Marcello Mastroianni (who appears here in his first comedy role). But we cannot forget, as in so many titles of the time, an extraordinary Vittorio De Sica in the role of the girl's father, an old-school thief. "The spark between us was immediate... We played our roles guided by instinct, and with a panache that for me was a revelation... De Sica set the tone; Marcello and I immediately went along with it, imbuing our acting with verve and subtlety that characterised the many films we would make together later on" (Sophia Loren).*

PANE, AMORE E...

Italia, 1955 Regia: Dino Risi

▪ T. int.: *Scandal in Sorrento*. Sog.: Ettore Maria Margadonna, Marcello Girosi, Vincenzo Talarico, Dino Risi. Scen.: Ettore Maria Margadonna. F.: Giuseppe Rotunno. M.: Mario Serandrei. Sgcf.: Gastone Medin. Mus.: Alessandro Cicognini. Int.: Vittorio De Sica (maresciallo Carotenuto), Sophia Loren (Sofia), Lea Padovani (donna Violante Ruotolo), Antonio Cifariello (Nicolino), Mario Carotenuto (don Matteo), Tina Pica (Caramella), Virgilio Riento (don Emilio). Prod.: Marcello Girosi per Titanus, S.G.C. ▪ DCP. D.: 96'. Col. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Titanus ▪ Restaurato nel 2014 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Titanus presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2014 by Cineteca di Bologna in collaboration with Titanus at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Terzo e ultimo episodio della fortunata serie della Titanus inaugurata da *Pane, amore e fantasia*, con l'aggiunta dell'Eastmancolor (fotografia di Peppino Rotunno) e l'emergente Sophia Loren a sostituire Gina Lollobrigida. Secondo Risi, "Poiché Sophia è napoletana, allora De Sica, il maresciallo Carotenuto, veniva trasferito a Sorrento come comandante dei vigili urbani". L'attrice prorompe sullo schermo tenendo testa al sornione Vittorio De Sica, e tra i due hanno luogo le consuete schermaglie amorose, assistite sempre dalla burbera Tina Pica e da Mario Carotenuto nei panni del fratello prete di De Sica. L'insieme ne risulta più colorato e fastoso, ormai fuori dal neorealismo e su fondali meridionali tipici di una nuova commedia scanzonata e turistica. Leggendario il ballo dei due protagonisti sulle note di *Mambo italiano*. "Le allusioni sessuali assumono un'importanza sempre maggiore: grande protagonista della saga è la malizia trattenuta, non solo nel personaggio di Sophia ma anche e forse soprattutto in quello della Padovani [...], che è portatore di una frenesia repressa, disperatamente desiderosa di scoppiare e di trovare soddisfazione. Esito evidentemente impossibile, e cionondimeno questa frenesia rappresenta l'autentico condimento, il sale nascosto che nell'Italia degli anni Cinquanta fornisce a questo come ha fornito ai due precedenti film della serie un motivo di attrazione di massa. Ideologia semplicistica e mistificatoria, struttura perfetta, battute, trovate e gag come congegni a orologeria, prestazioni eccellenti degli attori, simpatia contagiosa dei due protagonisti. Dino Risi è ormai pronto a spiccare il volo" (Paolo D'Agostini, *Dino Risi*, Il Castoro, Milano 1995).

The third and final episode of the successful Titanus series that started with Pane, amore e fantasia *(*Bread, Love and Dreams*), with the addition of Eastmancolor (cinematography by Peppino Rotunno) and the up-and-coming Sophia Loren replacing Gina Lollobrigida. According to Risi, "Since Sophia is Neapolitan, De Sica, in the role of Marshall Carotenuto, was transferred to Sorrento as commander of the local police." The actress bursts onto the screen, standing up to the sly Vittorio De Sica, and the usual flirtations ensue between the two, always in the company of grumpy Tina Pica and Mario Carotenuto as De Sica's priest brother. The overall result is more colourful and opulent, moving away from neorealism, and set against a southern Italian backdrop typical*

Pane, amore e...

of a new lighthearted and picturesque comedy. The dance of the two protagonists to the tune of Mambo Italiano *is legendary. "Sexual innuendoes take on increasing importance: the main star of the story is restrained mischief, not only in the character of Sophia but also and perhaps especially in that of Padovani… who carries a pent-up passion, desperate to break out and find fulfilment. Clearly an impossible outcome, but nevertheless this passion represents the true seasoning, the hidden spice that in 1950s Italy provided this film, as it did to the previous two films in the series, with mass appeal. A simplistic and mystifying ideology, the perfect structure, gimmicks and gags that work like clockwork, the excellent performances of the actors, and the infectious charm of the two stars. Dino Risi was now ready to take off" (Paolo D'Agostini,* Dino Risi*, Il Castoro, Milan 1995).*

HELLER IN PINK TIGHTS

USA, 1960 Regia: George Cukor

▪ T. it.: *Il diavolo in calzoncini rosa*. Sog.: dal romanzo *Heller with a Gun* (1955) di Louis L'Amour. Scen.: Dudley Nichols, Walter Bernstein. F.: Harold Lipstein. M.: Howard Smith. Scgf.: Hal Pereira, Gene Allen. Mus.: Daniele Amfitheatrof. Int.: Sophia Loren (Angela Rossini), Anthony Quinn (Tom Healy), Margaret O'Brien (Della Southby), Steve Forrest (Clint Mabry), Eileen Heckart (Lorna Hathaway), Ramon Novarro (DeLeon), Edmund Lowe (Manfred Montague), George Matthews (Sam Pierce), Edward Binns (sceriffo Ed McClain), Warren Wade (Hodges) . Prod.: Carlo Ponti, Marcello Girosi per Ponti-Girosi Productions, Paramount Pictures ▪ 35mm. D.: 100'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Paramount per concessione di Park Circus

Film meteora, unico western in un'opera consacrata alla commedia di costume o al dramma sentimentale,

Heller in Pink Tights innesta sullo scenario 'vero' e 'situato' di un mondo in trasformazione l'universo illusorio e scintillante della *féerie* teatrale. Intorno a Sophia Loren, qui nel suo ruolo migliore, quello di Angela Rossini, attrice di una troupe itinerante, l'autore intesse variazioni sottili e tenere, e al rigore di un paese poco propizio al sogno contrappone il sinuoso dispiegarsi di un intrigo dai risvolti melanconici. Un western, certamente, poiché Cukor ricrea il ritratto di una piccola città dove dei *gunfighters* si sparano addosso fucilate senza pietà e dove si cammina nel fango delle strade. La scelta stessa di un gruppo di attori ambulanti come nucleo tematico riflette un profondo rispetto del passato: in quel tempo, difatti, non era raro vedere recitare una pièce un giorno in una città, un giorno in un'altra. Ma subito il realismo viene trasceso in momenti di pura poesia, per esempio quando Angela recita la parte di Mazeppa la cui esistenza si frange quasi di magia, situandosi da quel momento fuori dello spazio e del tempo, o quando selvaggi indiani spuntano in cima alla collina e giocano con veli di seta variopinti e scintillanti al sole, e rozzi cowboy si lasciano sedurre dall'eleganza di una posa o dai riflessi cangianti di una stoffa. In questi momenti Cukor sfiora il mistero della bellezza e, sul suolo aspro e pietroso del deserto, ricrea un mondo di grazia squisita, inalterabile.
Bernard Cohn in *Il Western*, a cura di Raymond Bellour, Feltrinelli 1973

A one-off, unique western dedicated to satirical comedy or romantic drama, Heller in Pink Tights *injects into the 'real' setting of a changing world the fanciful and glittering atmosphere of the theatrical* féerie. *The filmmaker weaves subtle and delicate nuances around Sophia Loren, here in her best role as Angela Rossini, an actress with a travelling troupe, and contrasts the harshness of a land ill-suited to dreaming with the unfolding of a plot with melancholic overtones. It is a western, of course, since Cukor recreates the depiction of a small town where gunfighters shoot without mercy and people walk along dirt streets. The very choice of a group of travelling actors as the core theme reflects a deep respect for the past. Indeed, in those times, it was not uncommon to see a play performed in one city one day, and in another the day after. But immediately the realism is transcended by moments of pure poetry, for example, when Angela plays the part of Mazeppa, whose existence is almost fringed with magic, setting her outside space and time; or when wild Indians appear at the top of the hill and wave multicoloured silk veils that glisten in the sun, and rough cowboys are entranced by the elegance of a pose or by the changing reflections of a piece of fabric. In these moments, Cukor touches on the mystery of beauty and, on the rugged, rocky ground of the desert, recreates a world of exquisite, timeless grace.*
Bernard Cohn in Le Western: Approches – Mythologies – Auteurs – Acteurs – Filmographies*, edited by Raymond Bellour, Gallimard, Paris 1993*

Heller in Pink Tights

LA CIOCIARA

Italia-Francia, 1960
Regia: Vittorio De Sica

▪ T. int.: *Two Women*. Sog.: dal romanzo omonimo (1957) di Alberto Moravia. Scen.: Cesare Zavattini. F.: Gabor Pogány. M.: Adriana Novelli. Scgf.: Gastone Medin. Mus.: Armando Trovajoli. Int.: Sophia Loren (Cesira), Eleonora Brown (Rosetta), Jean-Paul Belmondo (Michele Di Libero), Raf Vallone (Giovanni), Renato Salvatori (Florindo), Carlo Ninchi (Filippo), Andrea Checchi (fascista), Emma Baron (Maria), Pupella Maggio (contadina), Bruna Cealti (sfollata). Prod.: Carlo Conti per Compagnia Cinematografica Champion, Cocinor, Films Marceau, S.G.C. ▪ DCP. D.: 101'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ▪ Da: Titanus

Il grande lancio internazionale di Sophia Loren, nel ruolo di una mater dolorosa nell'Italia attraversata dalla guerra. L'attrice vinse il premio Oscar e il premio per la miglior interpretazione a Cannes. "Ora che *La*

Sul set di *La ciociara*

ciociara è finita provo, come sempre mi capita quando ho terminato di girare un film, un sentimento di liberazione dagli incubi e dalle paure che mi hanno assillato durante la lavorazione. [...] Mi interessai al soggetto della *Ciociara* fin da quando il libro fu scritto, ma non mi era mai stato possibile portarlo sullo schermo. Il caso volle che i produttori Ponti e Girosi, che avevano acquistato i diritti per la riduzione cinematografica del libro di Alberto Moravia, si rivolsero a me. In un primo momento essi pensavano di affidare il personaggio della madre (Cesira) ad Anna Magnani e quello della figlia (Rosetta) a Sophia Loren. Ma non poterono concludere questo accordo, per gli impegni assunti in precedenza dalla Magnani. Fui io a prospettare a Ponti la possibilità di affidare la parte della madre a Sophia e di ricorrere ad una bambina di dodici anni per quella della figlia. [...] Ponti accettò la mia proposta e immediatamente Cesare Zavattini si mise all'opera per la sceneggiatura del film. Le difficoltà da superare furono parecchie: nel libro di Moravia anziché ventisette e dodici anni, le due protagoniste hanno infatti quarantacinque e diciotto anni. Inoltre la protagonista doveva essere Sophia Loren, cioè un'attrice inequivocabilmente giovanissima e, a differenza del personaggio moraviano, inequivocabilmente affascinante.

[...] Con *La ciociara* Sophia ha trovato uno schietto personaggio di popolana che da anni non era più abituata ad interpretare. Io non posso dire nulla di lei, perché potrebbero far velo alle mie dichiarazioni entusiastiche la vecchia amicizia e l'affetto fraterno che mi legano a lei. Quello che posso dire è che la Loren è una delle attrici più attente e scrupolose che io abbia mai diretto e, cosa della quale le sono grato, ha una cieca fiducia in me, tale da far tremare i polsi a qualsiasi regista" (Vittorio De Sica, "Gente", 12 dicembre 1974).

Sophia Loren's big international breakthrough, in the role of a Mother of Sorrows in wartime Italy. She won the Best Actress awards at the Oscars and Cannes. "Now that La ciociara *is complete I feel, as I always do when I finish a film, a feeling of liberation from the nightmares and fears that plagued me during the shooting… I became interested in the story of* La ciociara *as soon as the book was written, but we were never able to bring it to the screen. By chance the producers Ponti and Girosi, who had bought the film rights to Alberto Moravia's novel, approached me. Initially they thought of giving the role of the mother (Cesira) to Anna Magnani and that of the daughter (Rosetta) to Sophia Loren. But they could not reach an agreement due to Magnani's prior commitments. I was the one who suggested giving the role of the mother to Sophia and approaching a 12-year-old girl for that of the daughter… Ponti accepted my suggestion and Cesare Zavattini immediately set about writing the screenplay. There were many difficulties to be overcome: in Moravia's book the characters are 45 and 18 years old, rather than 27 and 12. Moreover, now the protagonist was to be played by Sophia Loren, an actress who was clearly much younger and much more attractive that Moravia's character…*

In La ciociara *Sophia found a straightforward character of a commoner, of the kind that she had not played for many years. I cannot say anything about her, because the longstanding friendship and brotherly affection that bind me to her risks obscuring the genuine enthusiasm of my comments. What I can say is that Sophia Loren is one of the most attentive and scrupulous actresses that I have ever directed; she demonstrates a blind faith in me, for which I am grateful, but which would make any director feel the pressure." (Vittorio De Sica, "Gente", 12 December 1974).*

IERI, OGGI, DOMANI

Italia-Francia, 1963
Regia: Vittorio De Sica

▪ T. int.: *Yesterday, Today and Tomorrow*. Sog.: Eduardo De Filippo (*Adelina*), dal racconto *Troppo ricca* di Alberto Moravia (*Anna*), Cesare Zavattini (*Mara*). Scen.: Eduardo De Filippo, Cesare Zavattini, Billa Billa, Cesare Zavattini. F.: Giuseppe Rotunno. M.: Adriana Novelli. Scgf.: Ezio Frigerio. Mus.: Armando Trovajoli. Int.: Sophia Loren (Adelina Sbaratti/Anna Molteni/Mara), Marcello Mastroianni (Carmine Mellino/Renzo/Augusto Rusconi), Aldo Giuffrè (Pasquale Bardella), Armando Trovajoli (Giorgio Ferrario), Giovanni Ridolfi (Umberto), Lino Mattera (Amedeo Scapace), Tina Pica (nonna di Umberto), Agostino Salvietti (Domenico Verace), Gennaro Di Gregorio (nonno di Umberto), Tecla Scarano (Bianchina Verace), Carlo Croccolo (imbonitore). Prod.: Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion, Les Films Concordia
▪ DCP. D.: 114'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Surf Film
▪ Restaurato da The Film Foundation e Cineteca di Bologna in collaborazione con Surf Film presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. Con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation / *Restored by The Film Foundation and Cineteca di Bologna in association with Surf Film at L'Immagine Ritrovata laboratory. Funding provided by the Hobson/Lucas Family Foundation*

Tre episodi, tre città (Napoli, Milano, Roma), la seconda fase della coppia Loren-Mastroianni dopo la coppia di commedie degli anni Cinquanta. Al timone dell'operazione di Carlo Ponti c'è il duo ex neorealista De Sica-Zavattini (che per un episodio si affidano alla penna di Eduardo De Filippo). Trionfo internazionale, Premio Oscar per il miglior film straniero, e non a caso. I film con la Loren dei primi anni Sessanta, scrive Vittorio Spinaz-

Ieri, oggi, domani

zola, sono "esempi di perfetto stile hollywoodiano. [...] La bravura di De Sica è appunto consistita nell'individuare un personaggio o meglio un carattere dall'inequivocabile colore locale, adattissimo alle limitate ma precise doti di temperamento della Loren, e dotato di una qualifica morale vividamente eloquente. A prima vista, il ritratto non differisce molto da quello della 'guagliona' napoletana schizzato nell'*Oro di Napoli* e poi ripreso in tante altre pellicole del neorealismo rosa. Ma nei nuovi film De Sica spinge più a fondo il contrasto fra la popolaresca, esuberante spregiudicatezza dei modi e l'intima sanità del cuore: sotto l'apparenza vetustamente becera, palpita un cuore fiero e generoso. Lungi dal soffrirne, il personaggio acquista evidenza e duttilità, così da adattarsi sia al registro drammatico sia a quello farsaiolo: importa soltanto che, quanto maggiori sono l'audacia delle situazioni e la reprensibilità del comportamento, tanto più fermamente sia esaltata la nativa integrità della coscienza" (*Cinema e pubblico*, Bompiani, Milano 1974).

Three episodes, three cities (Naples, Milan, Rome), the second phase of the Loren-Mastroianni double-act after their comedies together in the 1950s. At the helm of Carlo Ponti's project is the ex-Neorealist duo of De Sica-Zavattini (joined by the pen of Eduardo De Filippo for one episode). An international triumph and the Oscar for Best Foreign Language Film, and not without reason. As Vittorio Spinazzola writes, Loren's films of the early 1960s are: "perfect examples of the Hollywood style… De Sica's skill has been to identify a character, or better a personality, which possesses an unequivocally local flavour that perfectly suits Loren's precise but limited abilities and temperament and is blessed with a vividly eloquent moral. At first glance, the portrayal is not that different from the young Neapolitan girl sketched out in L'oro di Napoli *and reprised by numerous 'pink neorealist' films. But in these new films, De Sica pushes the contrast between the exuberant irreverence of her common manners and the fundamental goodness they conceal: beneath a trashy exterior beats a proud and generous heart. Rather than suffering as result, the character becomes more dis-*

*tinct and resilient, so that she can now lend herself to both dramatic and comic registers. The only thing that matters is that the more daring the situations and objectionable her behaviour, the more the innate integrity of her conscience is revealed" (*Cinema e pubblico*, Bompiani, Milano 1974).*

ARABESQUE

USA, 1966 Regia: Stanley Donen

▪ Sog.: dal romanzo *The Cipher* (1961) di Alex Gordon. Scen.: Julian Mitchell, Stanley Price, Peter Stone. F.: Christopher Challis. M.: Frederick Wilson. Scgf.: Reece Pemberton. Mus.: Henry Mancini. Int.: Gregory Peck (David Pollock), Sophia Loren (Yasmin Azir), Alan Badel (Beshraavi), Kieron Moore (Yussef), John Merivale (Sloane), Duncan Lamont (Webster), Carl Duering (Jena), George Coulouris (Ragheeb), Ernest Clark (Beauchamp), Harold Kasket (Lufti). Prod.: Stanley Donen per Stanley Donen Enterprises ▪ DCP. D.: 105'. Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles*
▪ Da: Park Circus

Arabesque

Trasferitosi da anni a Londra, Stanley Donen, il maestro del musical anni Cinquanta, dopo il successo di *Sciarada* (1963) riprova un thriller spionistico pieno di ironia, sempre sulla scia di *Intrigo internazionale* di Hitchcock. Ma deve sostituire Cary Grant con Gregory Peck il quale, meno versato nella commedia brillante, se la cava con una chiave autoironica piuttosto inedita. Accanto a lui Sophia Loren, nel pieno della sua fase hollywoodiana (l'anno è lo stesso della *Contessa di Hong Kong* di Chaplin). Protagonista è un professore americano coinvolto in un intrigo che ha al centro un prezioso geroglifico ittita da decifrare; Loren è la donna dell'infido uomo d'affari medio-orientale che brama l'oggetto, e lei stessa non è quel che sembra. La bellezza mediterranea è declinata in un trionfo dell'orientalismo (il personaggio si chiama Yasmin), ma rinforzata da una serie incredibile di mise di Christian Dior: la prima apparizione è in vestaglia di chiffon nero con piume di struzzo ("Non incontro spesso degli americani", esordisce, e Peck: "Neanch'io veramente incontro spesso della gente vestita così"), la seconda in un abito dorato damascato con cappa colma di gioielli. Anche lei, insomma, fa una divertita parodia della diva internazionale. Il cinema americano (in trasferta) del 1966 gioca deliziosamente con se stesso, non si prende sul serio, tra inquadrature sghembe, battute, colori e arredi pop e la musica di Henry Mancini; ma fa tutto questo con un ritmo e una grazia ancora intatti.

Having moved to London some years before, Stanley Donen, the master of the 1950s musical, after the success of Charade *(1963), produced a tongue-in-cheek spy thriller, once again following in the footsteps of Hitchcock's* North by Northwest. *But he had to replace Cary Grant with Gregory Peck who, less well-versed in light comedy, pulls it off in a rather unusual, self-deprecating way. Alongside him was Sophia Loren, at the height of her Hollywood period (it was the same year as Chaplin's* A Countess from Hong Kong*). The protagonist is an American professor involved in a plot centred around a valuable Hittite hieroglyphic code that needs to be deciphered. Loren is the girlfriend of a treacherous Middle Eastern businessman who covets the object, but she is not what she seems. Mediterranean beauty is expressed in a celebration of Orientalism (the character's name is Yasmin), but enhanced by an incredible selection of Christian Dior outfits: in her first appearance she is dressed in black chiffon with ostrich feathers ("I don't meet many Americans," says Loren, and Peck, "Actually, I don't meet many people who are dressed like that either."), the second time in a golden damask dress with a jewelled hood. She also does an amusing parody*

C'era una volta...

of the international diva. This 1966 American movie (filmed away from home) charmingly makes fun of itself and doesn't take itself too seriously, with its skewed shots, jokes, pop colours and furniture, and Henry Mancini's music; but it does all this with its rhythm and grace still intact.

C'ERA UNA VOLTA...

Italia, 1967 Regia: Francesco Rosi

▪ T. int.: *More Than a Miracle*. Sog., Scen.: Francesco Rosi, Giuseppe Patroni Griffi, Raffaele La Capria, Tonino Guerra. F.: Pasquale De Santis. M.: Jolanda Benvenuti. Scgf.: Piero Poletto. Mus.: Piero Piccioni. Int.: Sophia Loren (Isabella Candeloro), Omar Sharif (principe Rodrigo Fernandez), Georges Wilson (Jean-Jacques Bouché), Leslie French (Giuseppe da Copertino), Dolores Del Rio (principessa madre), Marina Malfatti (Olimpia Capece Latro), Anna Nogara (principessa impaziente), Rita Forzano (principessa avara), Rosemary Martin (principessa pretenziosa), Carlotta Barilli (principessa superstiziosa). Prod.: Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion, Les Films Concordia ▪ DCP. D.: 115'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Surf Film ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Surf Film con il contributo del Ministero della Cultura presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da un interpositivo di prima generazione. Per il suono si è fatto ricorso al nuovo negativo stampato in occasione del restauro fotochimico del 1999 / *Restored in 4K in 2021 by Cineteca di Bologna in collaboration with Surf Film with the support of Ministero della Culturaat L'Immagine Ritrovata laboratory, from a first generation interpositive. Sound restoration used the preservation negative produced by the 1999 photochemical restoration*

"Dai, facciamo una favola con Sophia". Così Tonino Guerra, emissario di Carlo Ponti, propose il film a Rosi, il quale suggerì, per l'attrice partenopea, di ispirarsi alla grande raccolta di fiabe popolari napoletane, *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile. "È una favola, in cui il principe Rodrigo è costretto dalla madre a sposare una fra le sette principesse candidate. Ma lui non ne ha nessuna voglia, ama andare a cavallo, scendere nelle cucine e avvicinarsi alle sguattere. Durante una di queste scorribande scopre Isabella, cioè la Loren. Se ne innamora, e con l'aiuto di una strega organizza una gara che la sua prescelta possa vincere". Un'eccezione nel cinema di Rosi, campione dell'impegno civile ma anche ispirato cantore della mediterraneità. "Il film fu fatto con la Loren, Omar Sharif e Dolores del Rio, che conoscevo e che volli come madre del principe. [...] Era una favola raccontata con il gusto del reale. Le sette principesse in gara, i santi che volano, San Giuseppe da Copertino. [...] A Sophia piaceva quel lavoro. Ed era di una bellezza che ti toglieva il respiro. Lei stessa dice che non è mai stata così bella. Poi quello era il primo film che il direttore della fotografia Pasqualino De Santis firmava da solo. Dalla sua fotografia e dalla bellezza di Sophia venne fuori un risultato splendido" (Francesco Rosi, *Io lo chiamo cinematografo. Conversazione con Giuseppe Tornatore*, Mondadori, Milano 2012). Il ruolo di Giuseppe da Copertino era stato pensato per Totò, ma il produttore impose l'attore Leslie French per andare incontro alla distribuzione americana.

"Come on, let's make a fairytale with Sophia." That's how Tonino Guerra, Carlo Ponti's representative, pitched the film to Rosi, who suggested that the Neapolitan actress take inspiration from the great collection of popular Neapolitan fairytales, Giambattista Basile's Lo cunto de li cunti. *"It's a fairytale in which Prince Rodrigo is forced by his mother*

to marry one of seven princesses offered to him. But he has no desire to do this. He likes nothing more than to go horse riding and go down to the kitchens to accost the scullery maids. During one of these forays, he discovers Isabella, played by Loren. He falls in love with her, and with the help of a witch he organises a contest for his chosen one to win." An exception in the filmmaking of Rosi, a champion of social engagement but also an inspired bard of the Mediterranean. "The movie was made with Loren, Omar Sharif and Dolores del Rio, whom I knew and wanted as the prince's mother… It was a fairytale told in a realistic style. The seven competing princesses, the flying saints, Saint Joseph of Copertino… Sophia liked that kind of work. And she had the type of beauty that took your breath away. She herself says she had never been so beautiful. It was also the first film that the cinematographer Pasqualino De Santis shot on his own. The combination of his cinematography and the beauty of Sophia produced a magnificent result." (Francesco Rosi, Io lo chiamo cinematografo. Conversazione con Giuseppe Tornatore*, Mondadori, Milan 2012). The role of Joseph of Cupertino was intended for Totò, but the producer insisted on the actor Leslie French for American distribution.*

UNA GIORNATA PARTICOLARE

Italia, 1977 Regia: Ettore Scola

▪ T. int.: *A Special Day*. Sog., Scen.: Ettore Scola, Ruggero Maccari. F.: Pasqualino De Santis. M.: Raimondo Crociani. Scgf.: Luciano Ricceri. Mus.: Armando Trovaioli. Int.: Sophia Loren (Antonietta Tiberi), Marcello Mastroianni (Gabriele), John Vernon (Emanuele), Françoise Berd (portinaia), Nicole Magny (figlia del cavaliere), Patrizia Basco (Romana), Tiziano De Persio (Arnaldo), Maurizio Di Paolantonio (Fabio), Antonio Garibaldi (Littorio), Vittorio Guerrieri (Umberto). Prod.: Carlo Conti per Compagnia Cinematografica Champion, Canafox Films ▪ D.: 106'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ▪ Da: CSC – Cineteca Nazionale per concessione di Surf Film ▪ Restaurato in 4K nel 2014 da CSC – Cineteca Nazionale in collaborazione con Surf Film presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata sotto la supervisione del direttore della fotografia Luciano Tovoli, a partire dai negativi originali / *Restored in 4K in 2014 by CSC – Cineteca Nazionale in collaboration with Surf Film at L'Immagine Ritrovata laboratory under the supervision of the cinematographer Luciano Tovoli*

Capolavoro della maturità di Ettore Scola, forse la più grande interpretazione della Loren, spogliata di ogni carisma divistico e assecondata magistralmente da un Mastroianni in stato di grazia. Durante la visita di Hitler a Roma, in un condominio una casalinga rimane da sola: farà amicizia col vicino, omosessuale in attesa di partire per il confino. Il regista e il direttore della fotografia Pasqualino De Santis, per rievocare l'atmosfera di un passato plumbeo, attuano un'operazione di grande radicalità e sperimentazione visiva. Scrive Scola: "Già in partenza tutto quello che riguardava l'ambientazione e tutti i capi di vestiario erano stati decolorati. Poi girammo con un filtro speciale, e quindi decolorammo ancora in stampa. E questo non fu soltanto per fare assomigliare maggiormente la fotografia ai pezzi di documentario con cui avevo aperto il film, ma perché i ricordi miei, della casa in cui abitavo a Piazza Vittorio a quell'epoca, sono in quella tonalità. Il colore della Roma di quei tempi nel mio ricordo è un non colore neanche tanto grigio ma un po' chiuso, un po' spesso, come quello di una nebbia dentro le stanze, che poi al film è servito come lieve simbolo – anche se io i simbolismi li amo poco – di chiusura, di prigione; anche lì di esclusione". La Technicolor mise a punto un sistema di stampa – ENR – che permetteva di desaturare i colori per ottenere il tono fotografico voluto da Ettore Scola e De Santis. Il procedimento è ormai irriproducibile in pellicola ed è stato possibile ricrearlo solo grazie al digitale. Le lavorazioni a cura del CSC – Cineteca Nazionale sono state effettuate presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata con la supervisione di Luciano Tovoli e dello stesso Ettore Scola. Leone d'oro per il miglior film restaurato a Venezia Classici 2014.

The masterpiece of a mature Ettore Scola, with perhaps Loren's greatest performance, stripped of all film-star airs and brilliantly supported by a masterful Mastroianni. During Hitler's visit to Rome, a housewife is alone in a block of flats: she strikes up a friendship with a neighbour, a gay man waiting to be taken away for internment. In order to evoke the atmosphere of an oppressive past, the director and the cinematographer Pasqualino De Santis undertake a highly radical and visually experimental project. Scola wrote: "Right from the start, the entire setting and all items of clothing were stripped of colour. Then we shot with a special filter, and then the colours were muted again during printing. And this was not only to make the photography look more like the snippets of documentary that I had opened the film with, but also because my memories of the house in Piazza Vittorio where I lived at that time are in those tones. As I recall it, the colour of Rome in those days was a non-colour, not even grey but a bit cloudy, a bit dense, like a fog inside the rooms, which in the film was a kind of symbol – even if I'm not a huge fan of symbolism – of closure, of prison, of exclusion." Technicolor developed a printing process – ENR – that desaturated the colours to obtain the photographic tone Ettore Scola and De Santis wanted. The process is no longer reproducible on film, and recreating it was only possible thanks to digital technology. The work of the CSC – Cineteca Nazionale was carried out at L'Immagine Ritrovata laboratory under the supervision of Luciano

Una giornata particolare

Tovoli and Ettore Scola himself. It won the Golden Lion for the best restored film as part of the Venice Classics 2014.

LA RIFFA
Episodio di *Boccaccio '70*

Italia-Francia, 1962
Regia: Vittorio De Sica

▪ Sog., Scen.: Cesare Zavattini. F.: Otello Martelli. M.: Adriana Novelli. Scgf.: Elio Costanzi. Mus.: Armando Trovajoli. Int.: Sophia Loren (Zoe), Luigi Giuliani (Gaetano), Alfio Vita (Cuspet). Prod.: Carlo Ponti, Antonio Cervi per Concordia Cinematografica, Cineriz, Francinex, Gray-Film ▪ DCP. D.: 50'. Col. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: CSC – Cineteca Nazionale per concessione di Surf Film

La riffa è il quarto atto di un film ideato nel suo impianto generale da Cesare Zavattini. All'inizio furono preventivate dieci storie boccaccesche, cioè giocose, libere, tipicamente italiane da affidare a dieci registi e da ambientare in altrettante città. Poi però i registi vennero ridotti a quattro: Monicelli (*Renzo e Luciana*), Fellini (*Le tentazioni del dottor Antonio)*, Visconti (*Il lavoro*) e appunto De Sica. [...] De Sica, dopo l'exploit di *La ciociara,* torna a far coppia con Sophia Loren, celebrata dalla cinepresa di Otello Martelli nel massimo della sua irruente corporeità, accentuata da un abito rosso che lei porta tutto il tempo. Zoe (Sophia Loren) lavora al tiro a segno di una fiera. Per aiutare due poveri compagni di ventura decide di essere il primo premio di una lotteria, offrendosi di passare la notte con l'acquirente del biglietto vincente. [...]

La sceneggiatura di Zavattini tratteggia un ambiente ridanciano ma anche incantato, paradossale: con donne esuberanti e omaccioni vogliosi. Ponendo in relazione (ma anche in dissonanza) il sacro con il profano ma anche l'impulso naturale con le regole della società. Il tutto affondato in una Romagna crassa e festosa, ambientato in una cittadina agricola, Lugo, con un mercato di bestiame pullulante di commercianti, pescatori, contadini, mediatori, villici, già raggiunta dalla febbre del boom economico [...].

L'altalena tra i termini contrari fa eco anche nelle oscillazioni verbali del personaggio principale tra il napoletano e le inflessioni settentrionali (il tutto condito con un birignao che non può non essere stato suggerito da De

Sul set di *La riffa*

Sica). Anche linguisticamente, Zoe sta in bilico tra un passato preindustriale e un presente in cui la sicurezza è tutto.
Gualtiero De Santi, *Vittorio De Sica*, Il Castoro, Milano 2003

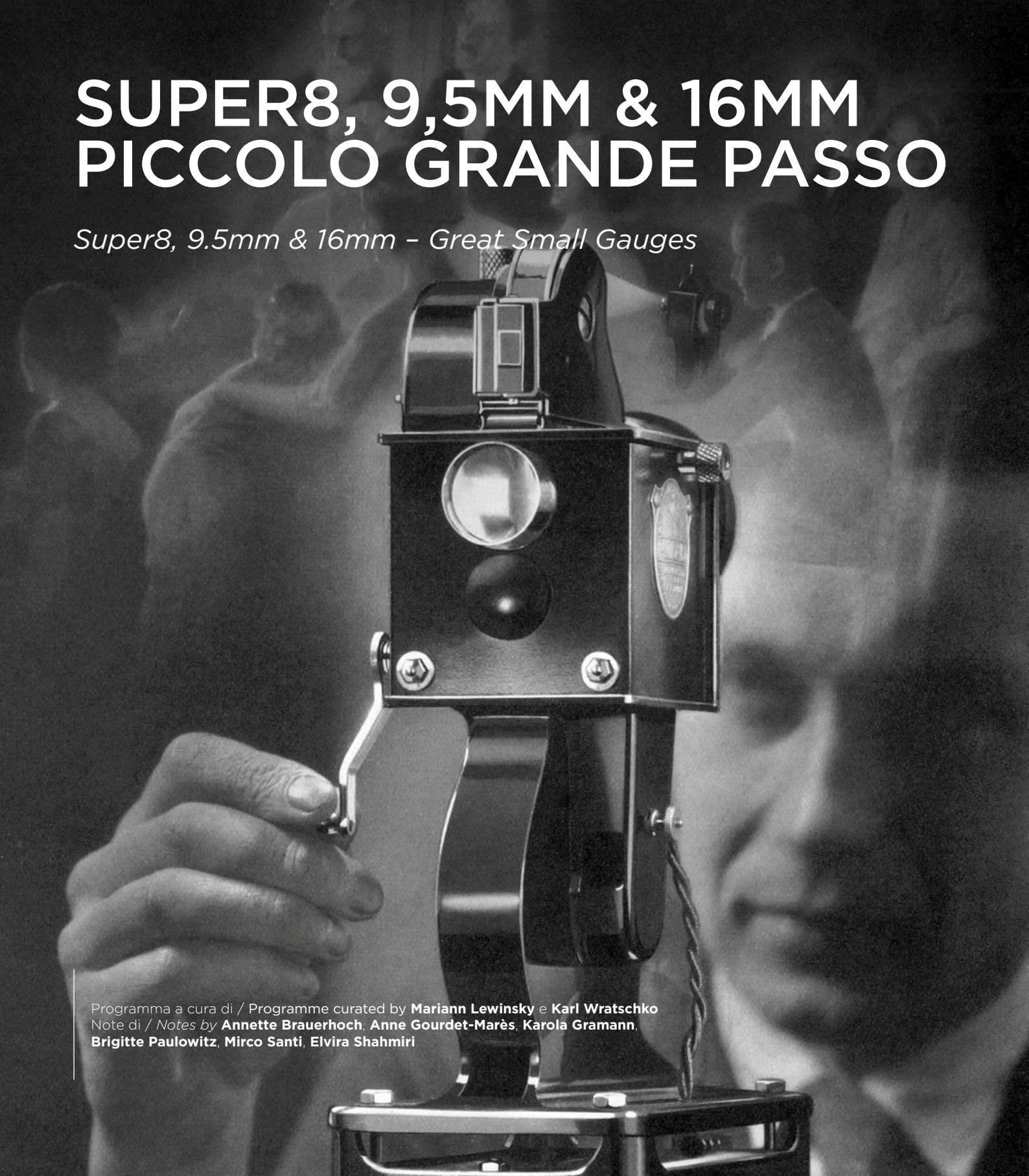
La riffa *is the fourth episode in a film whose overall structure was conceived by Cesare Zavattini. Initially the plan was for ten stories in the style of Boccaccio – that is to say playful, free, and typically Italian – to be entrusted to ten directors and set in ten different cities. Then, the number of directors was reduced to four: Monicelli (*Renzo e Luciana*), Fellini (*Le tentazioni del dottor Antonio*), Visconti (*Il lavoro*) and De Sica… After the feat of* La ciociara*, De Sica again paired up with Sophia Loren, whose explosive physicality, accentuated by the red dress she wears throughout, is celebrated by Otello Martelli's cinematography. Zoe (Loren) works at a fairground target practice stall. To help two impoverished colleagues, she decides to offer herself as the first prize in a lottery, agreeing to spend the night with the owner of the winning ticket…*

With exuberant women and brutish, desiring men, Zavattini's screenplay depicts a setting that is jovial, magical and paradoxical. It draws a connection (but also a dissonance) between the sacred and the profane and between natural impulses and society's rules. All these elements are immersed in a festive and vulgar Romagna, specifically the agricultural town of Lugo, with a cattle market teeming with tradesmen, fishermen, peasants, ploughmen and brokers already affected by the fever of the economic miracle…

The alternation between contradictory terms is echoed by the protagonist's verbal oscillations between a Neapolitan accent and northern inflections (topped off with a drawl that can only have been suggested by De Sica). Linguistically, too, Zoe is precariously balanced between a pre-industrial past and a present in which economic security is everything.
Gualtiero De Santi, Vittorio De Sica*, Il Castoro, Milan 2003*

SUPER8, 9,5MM & 16MM PICCOLO GRANDE PASSO

Super8, 9.5mm & 16mm – Great Small Gauges



Programma a cura di / Programme curated by **Mariann Lewinsky** e **Karl Wratschko**
Note di / *Notes by* **Annette Brauerhoch**, **Anne Gourdet-Marès**, **Karola Gramann**, **Brigitte Paulowitz**, **Mirco Santi**, **Elvira Shahmiri**

Quest'anno abbiamo diviso la sezione in due parti. Nella prima ci rechiamo in Germania per presentare un singolarissimo archivio cinematografico che ha sede all'Università di Paderborn. Creato agli inizi degli anni Duemila da Annette Brauerhoch, raccoglie esclusivamente le opere di cineaste sperimentali provenienti dall'area germanofona. Qui presentiamo una selezione di film realizzati tra gli anni Sessanta e i Duemila. La combinazione di tre programmi offrirà l'occasione di scoprire film underground e sperimentali dell'area di lingua tedesca che in alcuni casi sono passati inosservati nel loro paese di produzione. Filmmaker come Ute Aurand, Christine Noll Brinckmann, Elfi Mikesch, Pola Reuth e molte altre si sono battute contro l'immaginario conservatore e reazionario della produzione cinematografica tradizionale. La loro missione era attaccare la rappresentazione stereotipata dei ruoli di genere nel cinema mainstream e ampliare la visione dominante della sessualità e dell'estetica femminile. Un'altra proposta di quest'anno è direttamente collegata a queste dinamiche. È la presentazione di un progetto di restauro realizzato dalla Kinothek Asta Nielsen di Francoforte sotto la guida dell'ex direttrice Karola Gramann. Il film queer punk sperimentale austriaco *Rote Ohren fetzen durch Asche* (*Flaming Ears*) fu realizzato nel 1991 in formato Super8 da Ursula Pürrer, Dietmar Schipek e Ashley Hans Scheirl (che quest'anno rappresenterà l'Austria alla Biennale di Venezia insieme a Jakob Lena Knebl). Grazie alla Kinothek Asta Nielsen il film è ora nuovamente pronto per il grande schermo dopo un lungo ed elaborato restauro digitale.

Nella seconda parte celebriamo i cent'anni del formato 9,5mm. Nel 1922 Charles Pathé presentò il mitico sistema home movie chiamato Pathé-Baby. La pellicola 9,5mm era all'epoca il formato cinematografico più compatto e fu usata per distribuire nel circuito domestico film commerciali già usciti al cinema. In seguito fu introdotta anche una cinepresa. Al festival presenteremo quattro sessioni con versioni di film significativi distribuite in 9,5mm attraverso il catalogo Pathéscope. Lichtspiel / Kinemathek Bern presenterà due programmi di copie d'epoca proiettate con un apposito proiettore 9,5mm. Altri due programmi verranno presentati in formato digitale dalla Fondation Jérôme Seydoux-Pathé e da INEDITS, che curerà anche tre brevi compilation di 9,5mm amatoriali, grazie alle quali attraverseremo l'Italia e visiteremo la Bologna del passato. Potremo così apprezzare alcuni pezzi forti delle collezioni 9,5mm degli archivi cinematografici europei.

La nostra conoscenza del 9,5mm è sensibilmente migliorata grazie a *The 9.5mm Vintage Film Encyclopaedia* (2020), che comprende 12.460 titoli. Se siamo stati in grado di indicare la data di distribuzione in 9,5mm dei film di questo catalogo è merito della pluridecennale ricerca di Patrick Moules.

Karl Wratschko e Mariann Lewinsky

This year we have divided this strand into two parts. In the first we head to Germany to present a very unusual film archive located in the University of Paderborn. It was established by Annette Brauerhoch in the early 2000s and devotes itself exclusively to the work of female experimental filmmakers from German-speaking countries. We are presenting a selection of 16mm prints dating from the 1960s until the 2000s. The three programmes will afford the opportunity to discover German underground and experimental films that in some cases sailed under the radar outside their country of production. Filmmakers such as Ute Aurand, Christine Noll Brinckmann, Elfi Mikesch, Pola Reuth and many others fought against the conservative and reactionary imagery in conventional film production. Their mission was to attack the stereotypical presentation of gender roles in mainstream cinema and to broaden the established view of female sexuality and aesthetics. Another offering this year is directly connected to these developments. It is the presentation of a restoration project carried out by the Kinothek Asta Nielsen in Frankfurt am Main and lead by its former managing director Karola Gramann. The queer punk Austrian underground feature Rote Ohren fetzen durch Asche *(*Flaming Ears*), was directed by Ursula Pürrer, Dietmar Schipek and Ashley Hans Scheirl (she/he will represent Austria together with Jakob Lena Knebl at the Venice Biennale this year) on Super8 back in 1991. Thanks to the Kinothek Asta Nielsen it is now ready for the big screen again after a long and elaborate digital restoration work.*

In the second part we celebrate the 100-year anniversary of the 9.5mm format. In 1922 Charles Pathé presented the iconic home movie system Pathé-Baby. The 9.5mm film was the most compact film format at that time and was used to distribute commercially made films. Later a camera was also introduced. At the festival we will present four sessions with home versions of significant films distributed on 9.5mm via the Pathéscope film catalogue. Lichtspiel / Kinemathek Bern will present two programmes compiled of vintage prints projected with a special 9.5mm projector. Two other programmes will be presented digitally by the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé and INEDITS, who will also curate three short compilations of 9.5mm amateur films, which will allow us to travel through Italy and visit the Bologna of the past. Thus, we can all enjoy some of the highlights of the 9.5mm collections from European film archives.

Our knowledge of 9.5mm has been dramatically improved by The 9.5mm Vintage Film Encyclopaedia *(2020), comprising 12,460 titles. If we were able to indicate the date of release on 9.5mm of the films in this catalogue, it is thanks to Patrick Moules' research of many decades.*

Karl Wratschko and Mariann Lewinsky

UNIVERSITÄT PADERBORN PRESENTA / *PRESENTS*

A cura di / *Curated by* **Annette Brauerhoch**

Come insegnare cinema all'università in epoca di evoluzione digitale galoppante? Come incoraggiare i nativi digitali ad apprezzare i film nella loro specificità materiale?

Ho creato questa collezione di film sperimentali realizzati da donne quando ho iniziato a insegnare cinema all'Università di Paderborn nel 2001. Ero animata dal desiderio di permettere ai miei studenti di scoprire i film in tutta la loro materialità. Quindi la costruzione di un'aula per seminari simile a una piccola sala cinematografica con adiacente cabina per un'adeguata proiezione in 16mm è andata di pari passo con la richiesta di fondi per creare una collezione unicamente a scopo di insegnamento e di ricerca. Per fortuna il mio progetto ha incontrato il consenso dell'università e il grande sostegno e la solidarietà delle cineaste coinvolte. La collezione è composta da 46 film. È cresciuta nell'arco degli anni e si concentra su un particolare periodo della cinematografia sperimentale, gli anni Ottanta e Novanta. Le copie sono in buona parte nuove e stampate in laboratori che non esistono più come Taunus (Wiesbaden), Arri (Monaco di Baviera) e Film und Videoprint (Berlino). In un caso la collezione possiede l'unica stampa disponibile su un supporto fuori produzione.

La composizione della collezione è strettamente legata alla disponibilità, alle circostanze e alle esperienze personali che ho maturato assistendo a due festival di cinema femminista, femme totale e Feminale, che si sono svolti nella Germania Ovest negli anni Ottanta e Novanta. Talvolta ottenere le copie dalle autrici è stata un'avventura che ha accresciuto la consapevolezza della storia materiale di ciascuna copia: le registe si sono ritrovate a scavare non solo nella loro memoria ma anche in vari luoghi fisici come soffitte, cantine e garage (a volte dei loro genitori). Nonostante sia piuttosto specializzata, la collezione è anche rappresentativa di un segmento della produzione cinematografica femminile che è stato influenzato da maestri come Klaus Telscher, Rosi S.M. e Birgit Hein nelle scuole d'arte della Germania Ovest che offrivano corsi di cinema: Städel Frankfurt, Hochschule der Künste Bremen e Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Le filmmaker che hanno contribuito alla collezione, oltre a quelle provenienti dai corsi di cinema, sono Ulrike Ottinger, Helke Sander, Dore O., Helga Fanderl (presente anche lo scorso anno nella sezione dedicata al passo ridotto), Ute Aurand e altre, ma anche le austriache Mara Mattuschka e Linda Christanell. I film rispecchiano i contatti e gli scambi tra artiste, critiche e studiose che pur non appartenendo allo stesso 'mondo' in quegli anni parvero avere maggiori spazi di condivisione rispetto ad altre epoche.

La storia tecnica, personale e cinematografica si inscrive così nei film di questa collezione.

Annette Brauerhoch

How to teach film in a university that is galloping on the digital horse? How to facilitate the appreciation of film as film in students who are digital natives?

I established this collection of experimental films by women when I joined Paderborn University as a film professor in 2001. It was fuelled by my desire to allow students to experience film in its materiality. Thus, the building of a film seminar room that resembles a small movie theatre with an adjoining booth that provides adequate 16mm projection, went hand in hand with the request for funds to build up the collection for teaching and research purposes only. My efforts thankfully met with consent on the part of the university and great support and solidarity from the filmmakers involved. The collection consists of 46 films. It grew over the course of several years and focuses on a particular period of experimental filmmaking in the 1980s and 1990s. The majority of the prints are new and were produced in film labs that no longer exist such as Taunus (Wiesbaden), Arri (München) or Film und Videoprint (Berlin). In one case the collection holds the only available print on a film stock that had gone out of production.

The composition of the collection is based on access, opportunity and my experiences when visiting the two West German feminist film festivals femme totale and Feminale in the 1980s and 90s. Getting hold of the prints from the filmmakers was in some cases an adventure that made one aware of the physical history of each copy; the filmmakers sometimes had to search not only their memory but also various locations such as (sometimes their parents) attics, cellars, and garages. Even if rather specialised, the collection is also representative of a segment of women's filmmaking that was influenced by teachers such as Klaus Telscher, Rosi S.M. and Birgit Hein in the art schools in West Germany that had film classes: the Städel Frankfurt, the Hochschule der Künste Bremen and the Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Contributing filmmakers, besides those from the film classes, are Ulrike Ottinger, Helke Sander, Dore O.,

Helga Fanderl (featured last year in the small gauge section), Ute Aurand and others, and also Austrian filmmakers Mara Mattuschka and Linda Christanell. The films mirror the impact of contacts and confrontations between filmmakers, film critics and academics who, even if they didn't belong to the same scene, seemed in those years to share more space than in more diversified times.

Thus technical, personal and film cultural history inscribes itself into the films of this collection.

Annette Brauerhoch

Sguardi ravvicinati *Close Looks*

Uno sguardo ravvicinato sulle cose e una percezione intima delle realtà materiali creano e riflettono un modo di pensare attraverso gli oggetti. I film permettono di scrutare nella fragilità della vita e nel significato di una storia che lascia le sue tracce sulle cose. Oggetti trascurati, scartati o dimenticati vengono percepiti in maniera affettuosa, acuta e attenta dall'obiettivo della macchina da presa e dai gesti di chi filma.

Annette Brauerhoch

A close focus on things, and an intimate perception of material realities, create and reflect a form of thinking through things. The films allow insights into the fragility of life and the significance of history that leaves its traces in those things. Overlooked, discarded or forgotten objects find loving, acute and attentive perception in the lens of the camera, and the gestures of the filmmakers.

Annette Brauerhoch

FRAGMENT
Germania Ovest, 1987
Regia: Laura Padgett

▪ F., Prod.: Laura Padgett ▪ 16mm. L.: 31 m. D.: 3'. Bn. Muto / *Silent*

Frammenti del quotidiano, gioco di luci e suoni.

Fragments of the everyday, the play of light and sound.

FAMILIENGRUFT – EIN LIEBESGEDICHT AN MEINE MUTTER
Germania Ovest, 1981-82
Regia: Maria Lang

▪ T. alt.: *Family Crypt*. Scen., F., M.: Maria Lang. Prod.: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) ▪ 16mm. L.: 110 m. D.: 12'. Bn. Sonoro / *Sound*

Ricordando legami familiari e segreti di famiglia.

Remembering family ties and family secrets.

TULIPAN
Germania, 2002
Regia: Ute Aurand, Bärbel Freund

▪ F.: Bärbel Freund ▪ 16mm. L.: 17 m. D.: 2'. Col. Muto / *Silent*

Come crescono le piante?

How do plants grow?

POLSTERMÖBEL IM GRÜNEN
Germania Ovest, 1984
Regia: Christine Noll Brinckmann

▪ Scen., F., Prod.: Christine Noll Brinckmann ▪ 16mm. L.: 77 m. D.: 7'. Col. Sonoro / *Sound*

La bellezza degli oggetti scartati.

The beauty of discarded things.

FINGERFÄCHER
Austria, 1982 Regia: Linda Christanell

▪ T. int.: *Finger Fan*. Scen., F., M., Int.: Linda Christanell. Mus.: Peter Kaizar. Prod.: Linda Christanell ▪ 16mm. L.: 115 m. D.: 10'. Bn. Sonoro / *Sound*

La gioia del collezionista: disporre oggetti, creare connessioni.

The collector's joy of arranging objects, creating connections.

KUGELKOPF
Austria, 1985 Regia: Mara Mattuschka

▪ Scen., F., M., Mus., Int., Prod.: Mara Mattuschka ▪ 16mm. L.: 115 m. D.: 6'. Bn. Sonoro / *Sound*

Ritmica e violenta riflessione sul lavoro cerebrale e manuale: un'ode all'IBM.

A violent and rhythmic reflection on brainwork and handwork: an ode to IBM.

WENN DU EINE ROSE SIEHST
Germania, 1995 Regia: Renate Sami

▪ F., Prod.: Renate Sami ▪ 16mm. L.: 50 m. D.: 4'. Col. Sonoro / *Sound*

Fugace tenerezza, amore per la vita.

Fleeting tenderness, love of life.

▪ Da: Universität Paderborn

Memoria e movimento
Memory and Movement

La tensione latente nel rapporto tra movimento e stasi è spesso associata alle costellazioni di genere. Il movimento (la libertà di) e gli spazi esterni sono tradizionalmente associati al maschio, la stasi e gli spazi interni sono culturalmente prodotti come regni in prevalenza femminili. I film giocano con queste convenzioni sovvertendole.

Annette Brauerhoch

The potential tension in the relationship between movement and stasis is often related to gender constellations. Movement (the freedom of) and the outdoors are traditionally assigned to the male; stasis and the indoors culturally produced as predominantly female realms. The films play subversively with those conventions.

Annette Brauerhoch

ANTIGONE
Germania Ovest, 1964
Regia: Ula Stöckl

▪ Sog.: dall'omonima tragedia di Sofocle. Scen.: Ula Stöckl. F.: Lothar Spree. Int.: Heide Sparmann (Antigone), Surja Balodis (Tiresia), Robert Roeschke (Creonte), Rainer von Dietz (Emone). Prod.: Geschwister-Scholl-Stiftung, Abt. Institut für Filmgestaltung (Ulm) ▪ 16mm (da 35mm). L.: 77 m. D.: 7'. Bn. Sonoro / *Sound*

Primo film di Ula Stöckl, mostra già con straordinaria economia la sua acuta attenzione per le strutture patriarcali.

Ula Stöckl's first film already shows her sharp focus on patriarchal structures in breathtaking economy.

OH! DIE VIER JAHRESZEITEN
Germania Ovest, 1988
Regia: Ute Aurand, Ulrike Pfeiffer

▪ Scen., F., Int.: Ulrike Pfeiffer, Ute Aurand. Prod.: Ute Aurand Filmproduktion ▪ 16mm. L.: 241 m. D.: 22'. Col. Sonoro / *Sound*

Confronto rapido ed esuberante tra il quotidiano e l'iconicità dei luoghi storici.

A fast-paced and exuberant confrontation of the everyday with the iconicity of historic places.

DAS FRÜHSTÜCK DER HYÄNE
Germania Ovest, 1983
Regia: Elfi Mikesch

▪ Scen., F., M.: Elfi Mikesch. Scgf.: Heinz Emigholz. Int.: Sheila McLaughlin, Gary Schneider, Silke Grossmann, Heinz Emigholz, Thelma Ansobsky. Prod.: Oh Muvie-Film ▪ 16mm. L.: 296 m. D.: 27'. Col. Sonoro / *Sound*

Voce maschile, movimento femminile: il masochismo come ribellione ed emancipazione.

Male voice, female movement: masochism as rebellion and emancipation.

▪ Da: Universität Paderborn

Corpi, gender e spazio
Bodies, Gender and Space

La sfera pubblica e gli spazi privati seguono attribuzioni e percezioni di genere. In questo programma gli spazi dell'immaginazione e gli spazi quotidiani si incontrano, si fondono, si confrontano e si commentano reciprocamente. Ora cupi e malinconici, ora esuberanti e sarcastici. Lo sguardo femminile come acuto osservatore, strumento di espansione e al contempo di arresto spaziale.

Annette Brauerhoch

Public spheres and intimate spaces follow gender-specific allocations and perceptions. In this programme spaces of imagination meet everyday spaces; they blend into each other, confront and comment each other. Sometimes moody and melancholic, at other times exuberant and sarcastic. The female gaze as acute observer and agent of spatial expansion as well as spatial arrest.

Annette Brauerhoch

SUBJEKTITÜDE
Germania Ovest, 1966
Regia: Helke Sander

▪ Scen.: Helke Sander. F.: Gerd Conradt. Int.: Barbara Lamers, Hans-Rüdiger Minow, Wolfgang Sippel, Holger Meins. Prod.: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin GmbH (DFFB) ▪ 16mm. L.: 66 m. D.: 6'. Bn. Sonoro / *Sound*

Divertente riflessione (una delle prime) sui corpi genderizzati negli spazi pubblici.

An early and funny reflection on gendered bodies in public spaces.

VIVA AVIS
Germania Ovest, 1985
Regia: Lilo Mangelsdorff

▪ Scen., F.: Lilo Mangelsdorff. Int.: Cornelia Franke. Prod.: Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main ▪ 16mm. L.: 66 m. D.: 6'. Col. Sonoro / *Sound*

Paesaggio urbano di Francoforte, ripetizione, riflessione e decostruzione del potere oppressivo dello specchio.

Frankfurt cityscape, repetition, reflection and the oppressive power of the mirror deconstructed.

COMPARTMENT
Germania Ovest, 1990
Regia: Eva Heldmann

▪ Scen., F.: Eva Heldmann. M.: Dagmar Kamlah. Mus.: Esther Zita. Prod.: Eva Heldmann ▪ 16mm (da Super8). L.: 55 m. D.: 5'. Col. Sonoro / *Sound*

Una donna si percuote con rapidi colpi ritmici. Lampi di luce e vagoni della metropolitana in rapido movimento creano uno spazio stranamente erotico.

A woman beats herself in fast rhythmic strokes. Light flashes and a rapidly moving subway create an eerily erotic space.

BETWEEN
Germania Ovest, 1989
Regia: Claudia Schillinger

Scen., M.: Claudia Schillinger. F.: Kerstin Scholz, Claudia Schillinger. Int.: Francesa de Martin, Antje Verleger, Carletta. Prod.: Claudia Schillinger ▪ 16mm. L.: 68 m. D.: 10'. Col. Sonoro / *Sound*

Languidi sogni a occhi aperti su un prato estivo, intervallati da appassionati atti sessuali.

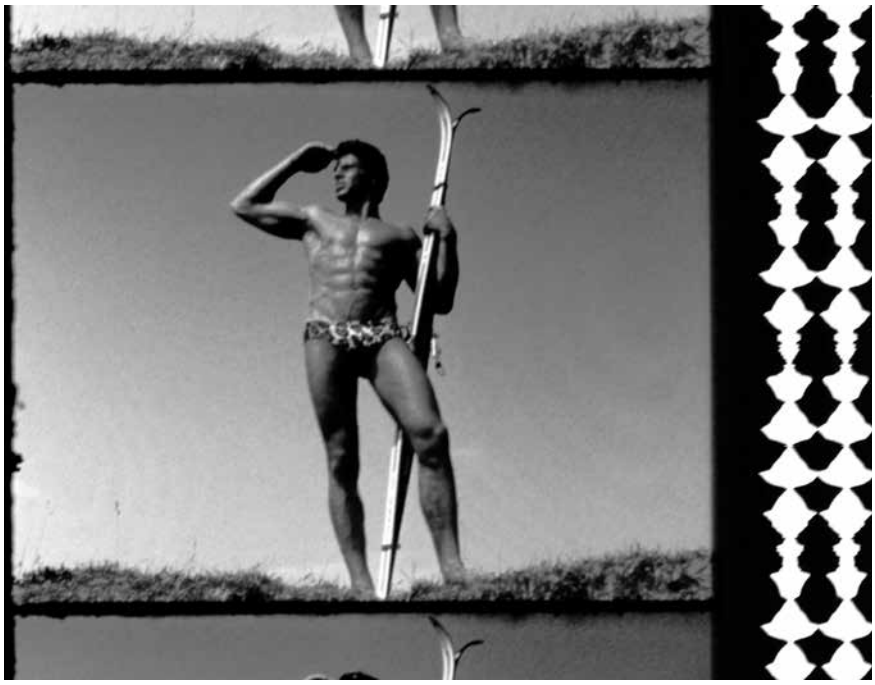
Languid daydreams on a summer lawn, interspersed with passionate sexual acts.

DUSCHEN, SAN FRANCISCO
Germania, 1994 Regia: Anja Czioska

▪ T. int.: *Me Shower, San Francisco*. F., Prod.: Anja Czioska ▪ 16mm (da Super8). L.: 32 m. D.: 3'. Bn. *Muto / Silent*

Una donna fa una doccia e si filma mentre fa una doccia.

A woman taking a shower and filming herself taking a shower.



Kool Killer

UNTERWASSER
Germania, 1994 Regia: Anja Czioska

▪ T. int.: *Underwater*. F., Prod.: Anja Czioska ▪ 16mm (da Super8). L.: 32 m. D.: 3'. Bn. *Muto / Silent*

Una donna s'immerge in una vasca da bagno e si filma mentre s'immerge in una vasca da bagno.

A woman submerging herself in a bathtub and filming herself submerging in a bathtub.

KOOL KILLER
Germania Ovest, 1981
Regia: Pola Reuth

▪ Scen.: Pola Reuth Prod.: Städelschule (Frankfurt am Main) ▪ 16mm. L.: 54 m. D.: 5'. Col. Sonoro / *Sound*

"Come vi sembriamo?" La mascolinità come performance per un pubblico.

"Can you see how we look?" Masculinity as performances for an audience.

NEGATIVE MAN
Germania Ovest-USA, 1985
Regia: Cathy Joritz

▪ F., Prod.: Cathy Joritz ▪ 16mm. L.: 22 m. D.: 2'. Col. Sonoro / *Sound*

Il mansplaining allegramente smontato con abbondanza di punti e graffi.

Mansplaining gleefully undone with many stitches and scratches.

▪ Da: Universität Paderborn

ROTE OHREN FETZEN DURCH ASCHE

Austria, 1991 Regia: Ursula Pürrer, Dietmar Schipek, Ashley Hans Scheirl

▪ T. int. *Flaming Ears*. Scen.: Angela Hans Scheirl. F.: Dietmar Schipek. Int.: Susanna Heilmayr (Spy), Ursula Pürrer (Volley), Ashley Hans Scheirl (Nun), Margarete Neumann (M), Gabriele Szekatsch (Blood), Anthony Escott (uomo con il cactus), Luise Kubelka (ragazza), Dietmar Schipek (uomo che lava i cadaveri), Heiderose Hildebrand (sarta), Sabine Perthold (Tolisa). Prod.: Loop TV-Video Film Produktion ▪ DCP (da 16mm/Super8). D.: 89'. Col. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / *German version with English subtitles* ▪ Da: Kinothek Asta Nielsen ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da Kinothek Asta Nielsen con il sostegno di HessenFilm und Medien presso i laboratori Oscilux e Cinévolution da Marius Kuchenbecker, a partire da un internegativo 16mm e da una copia 16mm conservati presso Filmlager Unterföhring e Kinemathek Hamburg */ Restored in 4K in 2021 by Kinothek Asta Nielsen with funding provided by HessenFilm und Medien at Oscilux and Cinévolution laboratories by Marius Kuchenbecker, from an internegative 16mm print and a 16mm copy preserved at Filmlager Unterföhring and Kinemathek Hamburg*

Rote Ohren fetzen durch Asche

Rote Ohren fetzen durch Asche è un film pop di fantascienza lesbica ambientato nel 2700 nell'immaginaria Asche, una città distrutta da un incendio. Il film segue le vite intrecciate di tre donne: Spy, autrice di fumetti; Volley, artista performativa e sessuomane incendiaria; e Nun, aliena immorale con una predilezione per i rettili.

È una storia d'amore e di vendetta e un appello antiromantico all'amore nelle sue tante forme. È anche una storia intrisa di sesso, violenza e una pulsante colonna sonora: un film cyberlesbico che stimola il corpo e il cervello. "Girato in Super8 e gonfiato a 16mm, *Rote Ohren fetzen durch Asche* è un *Blade Runner* tedesco su una piromane ipersessuale, la sua compagna vestita di plastica rossa e un'autrice di fumetti vendicativa – un film caratterizzato da un ritmo punk feroce e da effetti speciali gelatinosi. Come thriller saffico è venti volte più divertente di *Basic Instinct*" ("Interview", giugno 1992).

Da Super8 a 16mm a 4K: del film, girato in Super8 nei primi anni Novanta, i soli materiali che restavano nel 2019 erano un internegativo gonfiato a 16mm con due bande e il negativo sonoro ottico. L'internegativo si era ristretto dell'1% e presentava fasi iniziali di sindrome dell'aceto. Questi materiali hanno costituito il punto di partenza per una prima digitalizzazione. Quando era già stato eseguito un esteso lavoro di restauro la Kinemathek di Amburgo ha fornito una copia 16mm con sonoro magnetico che risultava poco usurata, trattandosi dell'esemplare depositato nel Fondo cinematografico di Amburgo. Con questa copia 16mm come elemento di riferimento, una selezione di singoli fotogrammi è stata scansionata mediante uno scanner multispettrale fornito dall'Università di Zurigo. Per fare in modo che il film digitalizzato si avvicinasse il più possibile all'originale analogico è stata utilizzata una tecnica di ottimizzazione digitale chiamata *style transfer*; a questo punto è stato possibile eseguire il grading e il restauro finale. Dato che l'obiettivo era mantenere la qualità grezza e sgranata del film, gli interventi si sono limitati alla stabilizzazione dell'immagine e all'occasionale rimozione manuale dei pelucchi. Dal mono al 5.1: la colonna sonora magnetica della copia 16mm è stata scansionata da Cinévolution a Mons e il materiale è stato abilmente trasferito in una versione multicanale in formato 'mono'.

Karola Gramann

Rote Ohren fetzen durch Asche *is a pop science fiction lesbian fantasy feature set in the year 2700 in the fictional burnt-out city of Asche. It follows the tangled lives of three women: Spy, a comic book artist; Volley, a performance artist and oversexed pyromaniac; and Nun, an amoral alien with a predilection for reptiles.*

It's a story of love and revenge, and an anti-romantic plea for love in its many forms. It's also a story laced with sex, violence and a pulsating soundtrack – a cyberdyke movie that stimulates both the body and the brain. "Shot in Super8 and exploded to 16mm, Rote Ohren fetzen durch Asche *is a German* Blade Runner *about a sexed-up pyromaniac, her red-plastic-clad mate, and a revengeful comix artist – characterized by a fierce, punky throb and gelatinous F/X. As sapphic thrillers go, it's 20 times more fun than* Basic Instinct*" ("Interview", June 1992).*

From Super8 to 16mm to 4K: originally shot on Super8 in the early 1990s, the only material that remained of the film in 2019 was a two-band 16mm blow-up internegative and the optical sound negative. The internegative had shrunk by 1% and exhibited early stages of vinegar syndrome. These materials were the basis for the initial digitalisation. After extensive restoration work had already been done, the Kinemathek Hamburg provided a scarcely played 16mm print with magnetic sound – the Hamburg Film Fund's specimen copy. With this 16mm print as a reference, selected single frames were scanned using a multispectral film scanner from the University of Zürich. A digital style transfer was employed to render the digitalised film in a form that is as close as possible to the analogue original. This was a starting point for the final grading and restoration. Since the goal was to maintain the film's rough, grainy quality, there were no interventions aside from image stabilisation and occasional manual lint removal. From mono to 5.1: The magnetic soundtrack of the 16mm copy was scanned by Cinévolution in Mons and the material was subtly transferred to a 'mono' multichannel version.

Karola Gramann

PARTE 2: 100 ANNI DI 9,5MM / *PART 2: 100 YEARS OF 9.5MM*

Il Natale del 1922 vide la nascita del *cinema a casa propria* con il celebre proiettore Pathé-Baby. Rivoluzionario sia per il caratteristico design che per la semplicità di utilizzo, l'apparecchio non richiedeva alcuna conoscenza specifica e rendeva accessibile ai profani la pratica della proiezione cinematografica, trasformandola in una sorta di gioco. Con pochi gesti tutti potevano ora ammirare nella comodità del loro salotto i film già visti in sala. All'invenzione del proiettore si accompagnava quella di una pellicola dedicata, della larghezza di 9,5mm. La sua particolarità? Le perforazioni rettangolari situate al centro della striscia di pellicola, tra un fotogramma e l'altro, che permettevano all'immagine di occupare la massima superficie disponibile. Le pellicole erano inoltre confezionate in caricatori simili a piccole cassette pronte all'impiego. Erano poi dotate di tacche che consentivano di bloccare lo scorrimento della pellicola nell'apparecchio, facendo scattare il fermo immagine: il dispositivo serviva per la lettura di cartelli esplicativi e di didascalie e permetteva di risparmiare nastro. Un altro accorgimento impediva che la pellicola si staccasse dalla bobina. Con il Pathé-Baby le pellicole avvolgibili automaticamente divennero intercambiabili e ripetibili a volontà. Il successo immediato del proiettore gli aprì presto nuovi orizzonti, portandolo oltre il salotto di casa e facendolo entrare nelle aule scolastiche e nei circoli ricreativi. Dopo i 194 titoli proposti nel primo catalogo dell'ottobre 1922 la lista si arricchì costantemente per raggiungere negli anni Trenta i 5000 titoli. I piaceri della proiezione casalinga furono presto completati da una cinepresa e dalla relativa pellicola invertibile, commercializzate a partire dal luglio 1923. Un'esperienza cinematografica totale e a portata di mano che fu resa possibile dal formato 9,5mm, destinato a godere del favore internazionale per più di sessant'anni.

Anne Gourdet-Marès
ed Elvira Shahmiri

Christmas 1922 saw the birth of home cinema in the form of the famous Pathé-Baby projector. Revolutionary both for its distinctive design and its ease of use, this device required no detailed knowledge and made the practice of showing films accessible to ordinary people in quite a playful way. It meant that, in a few steps, everyone could show films already seen in the cinema in the comfort of their living room. This new option in cinema was made possible not just through the invention of the Pathé-Baby projector, but also the invention of a specific type of film, which was 9.5mm wide. What set it apart? Rectangular perforations positioned in the centre of the strip, between the frames, maximised the surface area available for the image. Better yet, the film was supplied in a cartridge-type case like ready-to use cassettes. Another feature was the notches that prompted the film to freeze on a given image when detected by the device. This clever detail made it possible to save on film, especially when showing titles. Yet another feature prevented the film from coming loose from the reel. With the Pathé-Baby, automatically rewindable films became interchangeable

and repeatable any time. The immediate success of the projector quickly opened up new horizons beyond the living room, such as classroom and youth club use. The list of 194 film titles on offer in the first catalogue in October 1922 grew constantly, reaching over 5,000 titles by the end of the 1930s. In the wake of the simple pleasure of showing films at home, came the release of the camera and its reversal film, available commercially from July 1923. A complete and attainable cinema experience, brought about by 9.5mm film, which would go on to have an enduring international presence for more than 60 years.

Anne Gourdet-Marès and Elvira Shahmiri

FONDATION JÉRÔME SEYDOUX-PATHÉ PRESENTA / *PRESENTS*

A cura di / *Curated by* **Manon Billaut**, **Anne Gourdet-Marès** ed **Elvira Shahmiri**

Per rimpolpare il suo catalogo di titoli in 9,5mm Pathé attinse alle proprie produzioni ma anche alle produzioni internazionali, facendo della *filmathèque* Pathé-Baby un riflesso del panorama cinematografico. Vi erano rappresentati tutti i generi: documentario, commedia, film drammatico, avventura, attualità, film didattico, film d'animazione… Pathé rimise in circolazione film il cui sfruttamento commerciale in 35mm era ormai terminato, a volte svariati anni prima. Durante i primi anni del Pathé-Baby i film venivano prodotti in bobine da dieci o venti metri che consentivano proiezioni di uno o due minuti. I film lunghi erano spesso adattati in modo da farli stare in diverse piccole bobine di questo tipo. Grazie a migliorie tecniche finirono poi per essere confezionati in bobine da 100 metri. Dovendo accorciare film originariamente in 35mm venivano apportati drastici tagli di varia natura, come la riduzione di inquadrature considerate troppo lunghe o la censura di alcune scene per renderle adatte alla visione in famiglia. Per compensare i tagli, il reparto montaggio Pathé-Baby ricorreva al rimontaggio e a un ampio impiego di cartelli scritti appositamente per le versioni 9,5mm. La ricchezza del catalogo Baby offriva la stessa varietà su cui poteva contare il pubblico in sala. I programmi comprendevano attualità, cortometraggi principalmente comici e 'grandi film'. Questa proiezione ricostruisce un tipico programma Pathé-Baby conservato nelle collezioni della Fondation Jérôme

Seydoux-Pathé. Gli spettatori potranno trovare familiare la sua forma complessiva, ma la natura dei film proiettati lo rende unico.

Anne Gourdet-Marès
e Elvira Shahmiri

In order to fill the 9.5mm catalogue, Pathé delved both into its own films and international productions, so that the Pathé-Baby film collection would reflect the cinematographic landscape.

All genres were represented: documentary, comedy, drama, adventure, actualities, educational films, cartoons… Pathé reissued films for which the market in 35mm had already been fully exploited, in many cases several years earlier. During the early years of Pathé-Baby, films were produced on 10m or 20m reels, allowing one to two minutes of projection. Long films were often adapted to fit onto several small reels. Eventually they were supplied on 100m reels, following technical improvements to the projector. Because of the need to shorten films originally in 35mm, drastic edits were made. These were varied in nature, and might include shortening shots considered too long or cutting certain scenes to make them suitable for family viewing. In order to compensate for the cuts made to these films, the Pathé-Baby editing department resorted to re-editing and extensive use of title cards specially written for the 9.5mm versions. The breadth of the Baby catalogue offered the same variety enjoyed by the public in cinemas. The programmes consisted of actualities, shorts – mainly comedies – and feature films. This screening is a reconstruction of a typical Pathé-Baby programme from the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé collection. While its general style may feel familiar to spectators, the nature of the films shown renders their content unique.

Anne Gourdet-Marès
and Elvira Shahmiri

PATHÉ-GAZETTE N° 1 – 12ème ANNÉE. 11 JANVIER 1934
Francia, 1934

▪ Sog.: Adapté du Pathé-Journal. Prod.: Pathé-Cinéma ▪ Pathé n. 1 (12ème année). Publication 9.5mm: 3/1934 ▪ DCP. D.: 4'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*

LE BARBIER DE SÉVILLE
Francia, 1910

▪ Sog.: dalla pièce omonima (1775) di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Int.: Georges Berr (Figaro), Jeanne Clémentine Bertiny (Rosine), Jean Périer (il conte d'Almaviva). Prod.: Série d'Art Pathé Frères ▪ Pathé n. 523-528. Publication 9.5mm: 1923 ▪ DCP. D.: 10'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*

LE CORBEAU ET LE RENARD
Francia, 1920
Regia: O'Galop [Marius Rossillon]

▪ Sog.: dalla favola omonima di Jean de la Fontaine. Int.: Régine Dumiens (Régine), Guyon fils (lo zio). Prod.: Pathé frères
▪ Pathé n. 40. Publication 9.5mm: 8/1922
▪ DCP. D.: 3' Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*

ANTOINETTE SABRIER
Francia, 1927 Regia: Germaine Dulac

▪ Sog.: dalla pièce omonima (1903) di Romain Coolus. Scen.: Germaine Dulac. F.: Raoul Aubourdier, Paul Parguel, Maurice Forster. Scgf.: Cesare Silvagni, Louis Nalpas. Int.: Ève Francis (Antoinette Sabrier), Gabriel Gabrio (Germain Sabrier), Jean Toulout (Jamagne), Yvette Armel (Hélène Doreuil), Paul Guidé (Roger Dangenne), Paul Menant (Chartrain), Paul Cervières (Gaston Doreuil), Ashida (la ballerina), Lou Davy. Prod.: Société des Cinéromans ▪ Pathé n. 4061-4063. Publication 9.5mm: 8-7/1930
▪ DCP. D.: 50'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*

▪ Da: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

LICHTSPIEL / KINEMATHEK BERN PRESENTA / *PRESENTS*
A cura di / *Curated by* **Brigitte Paulowitz**. Proiezioni di / *Projections by* **David Landolf**

Immaginate una collezione di proiettori e di altre apparecchiature cinematografiche. Come molti altri collezionisti di materiale di questo tipo, Walter Ritschard, tecnico cinematografico bernese, era più interessato alle attrezzature tecniche che ai film prodotti e/o proiettati per mezzo di esse. Ma è pur vero che un proiettore è molto più affascinante se accompagnato da un film. La collezione conteneva quindi anche alcuni film, compresi trailer, cinegiornali, cortometraggi documentari e occasionalmente film amatoriali. Il cuore della collezione Lichtspiel nasce da questo lascito. Sin dall'inizio, nel 2000, abbiamo voluto assumerci compiti che non rappresentavano la principale finalità di altri archivi e che non erano limitati al contenuto dei film né a un formato specifico. A livello di contenuti, la nostra filosofia improntata all'apertura e all'accessibilità – ribadite anche dalle frequenti proiezioni di film – hanno portato il Lichtspiel a ospitare la collezione UNICA (Union Internationale du Cinéma) ma anche il GSFA (Groupement Suisse du Film d'Animation) e altre organizzazioni simili. I servizi di distribuzione dei produttori di film scolastici svizzeri hanno trovato da noi una nuova casa, mentre registi come

Clemens Klopfenstein hanno depositato le loro opere nel nostro archivio. In questo modo la collezione si è ampliata fino a comprendere circa trentamila cortometraggi.

Dal punto di vista formale una maggiore apertura significa allontanarsi sempre più dal 35mm. Oggi la parte più cospicua della collezione è rappresentata da materiale in 16mm, e negli ultimi anni abbiamo voluto concentrarci più decisamente sui filmati amatoriali come il 9,5mm: il più antico formato cinematografico di successo per l'uso casalingo ha anche fissato gli standard per tutto ciò che è seguito. La Pathé se ne servì dapprima per riciclare le sue produzioni, ma anche per tentare di avvicinare al cinema la classe media invadendo l'intimità degli spazi domestici – e ci riuscì. Con i due programmi che abbiamo curato per Il Cinema Ritrovato abbiamo voluto presentare una sezione dei film 9,5mm disponibili non solo nei nostri archivi ma anche in altre realtà svizzere: alcuni titoli provengono dalla Cinécollection Peter Fasnacht e due dalla Cinémathèque suisse. La versione muta di *Hippocampe* di Jean Painlevé è stata inserita nel programma per dimostrare che il sonoro non era un grave ostacolo. Mancano indubbiamente molte cose, per esempio Max Linder o esemplari della British Pathescope Library. Le condizioni delle pellicole hanno rappresentato un rigoroso criterio di esclusione; molte sono infatti fragili e pesantemente deformate a causa di anni di conservazione in piccoli contenitori di metallo.

L'importantissimo duplice aspetto del formato – filmare la propria vita e acquistare dall'enorme catalogo Pathé ciò che altri hanno filmato – è anch'esso assente da questi due programmi, soprattutto per ragioni di conservazione. Il Lichtspiel pone al centro della sua attività il formato analogico: per questo motivo, anche le preoccupazioni in merito alla preservazione hanno inciso sulle scelte da noi fatte.

Brigitte Paulowitz

Imagine a collection of projectors and other technical devices from the world of cinematography. Like many other collectors of cinematographic material, Walter Ritschard, a Bernese cinema technician, was more focused on the technical equipment than on the films that could be produced and/or screened on them. However, a projector looks incomparably more attractive with a film on it. Therefore, the collection also contained some films, including trailers, newsreels, short documentaries and occasionally amateur films. The focus of the Lichtspiel collection has its origins in this inheritance. From our beginning in 2000 we wanted to take on tasks that were not the main focus of other archives, not limited to the content of the films or a specific format. On the content level, this inclusivity, combined with the fact that the films are also projected frequently, led the Lichtspiel to become the home of the UNICA Collection (Union Internationale du Cinéma), but also of the GSFA (Groupement Suisse du Film d'Animation) and other similar organisations. The film distribution services of Switzerland's school film producers found a new home and filmmakers such as Clemens Klopfenstein handed over their works to our archive. Thus the collection grew rapidly to about 30,000 short films.

Formally, the wide range of the archive collection policy leads increasingly away from 35mm, today the largest part of the collection is 16mm material and in the last years we more deliberately set our focus on amateur film formats such as 9.5mm – the oldest successful film format for home use also set standards for all that followed. Pathé first used it to remarket its own productions, but also to successfully win over the middle classes by invading their intimate space at home. With our two programmes curated for Il Cinema Ritrovato we would like to present a selection of the 9.5mm films available not only in our archives but with a broader Swiss perspective: some films are from the Cinécollection Peter Fasnacht and two films come from the Cinémathèque suisse. The silent version of the film L'Hippocampe *by Jean Painlevé has found its way into the programme to show that sound was no serious obstacle. There is undoubtedly much missing: Max Linder for example, or examples from the British Pathescope Library. The condition of the films was a serious criterion for exclusion; many are brittle and heavily warped due to years of storage in small metal containers.*

The very important two-part aspect of the format: filming one's own life and buying what others have filmed from the enormous Pathé Library is also not present in these two programmes, mainly for conservation reasons. At the Lichtspiel, the analogue format is at the centre, so preservation concerns were also important for the choices we made.

Brigitte Paulowitz

LA TÉLÉPHOTOGRAPHIE (SYSTÈME BELIN)

Francia, ante 1924

▪ Prod.: Pathé Frères ▪ Pathé n. V595. Publication 9.5mm: 4/1924 ▪ Da: Cinémathèque suisse ▪ 9.5mm. L.: 10 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*

AU JAPON APRÈS LE CATACLYSME

Francia, 1924

▪ T. ted.: *Japan nach dem Erdbeben.* Prod.: Pathé Consortium Cinéma ▪ Pathé n. V682. Publication 9.5mm: 4/1924 ▪ 9.5mm. L.: 10 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles* ▪ Da: Lichtspiel / Kinemathek Bern

VISIONS D'AFRIQUE (SFAX)

Francia, 1911

▪ T. ted.: *Afrikanische Bilder: Sfax.* F.: M.C. Gilbert. Prod.: Pathé Frères ▪ Pathé n.

V552. Publication 9.5mm: 7/1923 ▪ 9.5mm. L.: 10 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles* ▪ Da: Lichtspiel / Kinemathek Bern

LA DANSE DU FAUNE
Francia, 1910

▪ T. ted.: *Der Tanz des Fauns.* Int.: Robert Quinault, Iris Rowe. Prod.: Pathé Frères ▪ Pathé n. V314. Publication 9.5mm: 2/1923 ▪ 9.5mm. L.: 10 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles* ▪ Da: Lichtspiel / Kinemathek Bern

FELIX IN HOLLYWOOD
USA, 1923 Regia: Otto Messmer

▪ T. fr.: *Felix le chat fait du cinéma.* Sog.: Pat Sullivan, Otto Messmer. Prod.: Pad Sullivan Cartoons ▪ Pathé n. 3V940. Publication 9.5mm: 11/1926 ▪ 9.5mm. L.: 30 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Lichtspiel / Kinemathek Bern, Cinécollection Peter Fasnacht

LES JOLIES BAIGNEUSES
Francia, ante 1923

▪ T. ted.: *Die hübschen Wassernixen.* Prod: Pathé Frères ▪ Pathé n. V378. Publication 9.5mm: 3/1923 ▪ 9.5mm. L.: 10 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles* ▪ Da: Lichtspiel / Kinemathek Bern

L'HIPPOCAMPE, OU 'CHEVAL MARIN'
Francia, 1931-1934 Regia: Jean Painlevé

▪ T. int.: *The Seahorse*. F.: André Raymond. M.: Jean Painlevé. Prod.: Jean Painlevé per I.C.S. – Institut de Cinématographie Scientifique ▪ Pathé n. SB924. Publication 9.5mm: 6-7/1940 ▪ 9.5mm. L.: 100 m. D.: 14' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Lichtspiel / Kinemathek Bern

Visions d'Afrique (Sfax)

EASY STREET
USA, 1917 Regia: Charles Chaplin

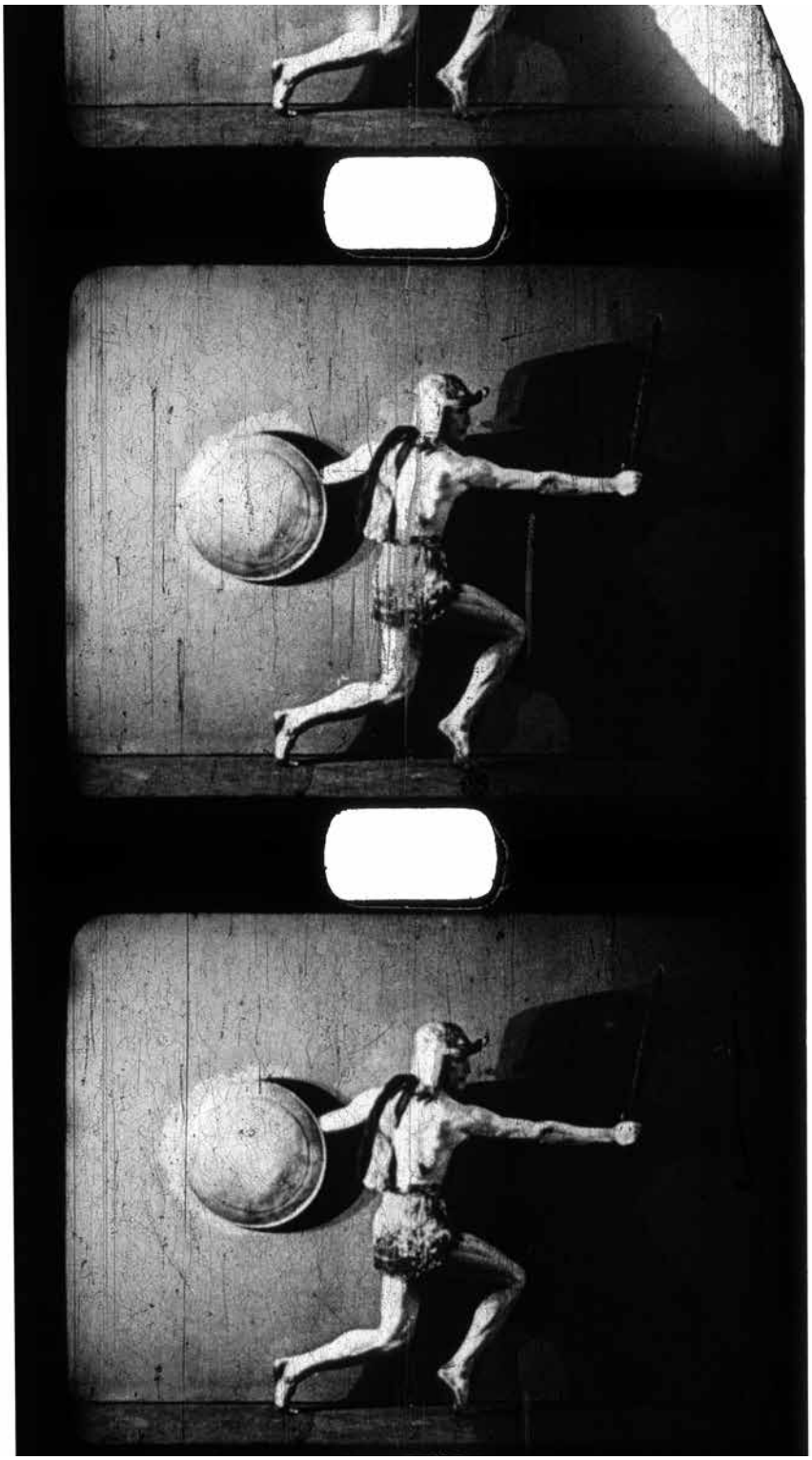
▪ T. ted.: *Charlie als Schutzmann.* Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. Int.: Charles Chaplin (un vagabondo), Edna Purviance (ragazza dell'Esercito della Salvezza), Eric Campbell (il terrore del quartiere), Albert Austin (pastore/poliziotto), Henry Bergman (l'anarchico), Loyal Underwood (padre prolifico/secondo poliziotto), Janet Miller Sully (moglie dell'uomo prolifico/visitatrice alla Missione), Charlotte Mineau (la donna ingrata), Tom Wood (capo della polizia). Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual ▪ Pathé n. SB651. Publication 9.5mm: 7-8/1927 ▪ 9.5mm. L.: 100 m. D.: 14' a 16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles* ▪ Da: Lichtspiel / Kinemathek Bern, Cinécollection Peter Fasnachtz

LE TISSAGE DU COTON
Francia, ante 1925

▪ Prod.: Pathé ▪ Pathé n. V1011. Publication 9.5mm: 9/1924 ▪ 9.5mm. L.: 10 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*. ▪ Da: Cinémathèque suisse

GLADIATEUR COMBATTANT ÉTUDES DE GESTES ET D'ATTITUDES
Francia, 1911

▪ Prod.: Pathé Frères ▪ Pathé n. V242. Publication 9.5mm: 10/1922 ▪ 9.5mm. L.: 10 m. D.: 2' a 16 f/s. Col. (pochoir / *stencil*). Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Lichtspiel / Kinemathek Bern



Gladiateur combattant. Études de gestes et d'attitudes

TROUVILLE, REINE DE PLAGES

Francia, 1913

▪ Prod.: Pathé Frères ▪ Pathé n. V615. Publication 9.5mm: 10/1923 ▪ 9.5mm. L.: 10 m. D.: 2' a 16 f/s. Col. (pochoir / *stencil*). Didascalie francesi / *French intertitles*
▪ Da: Lichtspiel / Kinemathek Bern

LUCERNE: GLISSADES ET TOBOGAN

Francia, 1911

▪ Prod.: Pathé Frères ▪ Pathé n. V301. Publication 9.5mm: 2/1923 ▪ 9.5mm. L.: 10 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*
▪ Da: Lichtspiel / Kinemathek Bern

VISAGES D'ENFANTS

Francia-Svizzera, 1924
Regia: Jacques Feyder

▪ T. alt.: *Die aus erster Ehe*. Scen.: Jacques Feyder. F.: Léonce-Henri Burel, Paul Parguel. Int.: Jean Forest (Jean Amsler), Victor Vina (Pierre Amsler), Pierrette Houyez (Pierrette Amsler), Arlette Peyran (Arlette Dubois), Rachel Devirys (Jeanne Dubois), Henri Duval (canonico Taillier), Arthur Porchet (curato Porchet), Jeanne-Marie Laurent (domestica), Suzy Vernon (madre di Jean). Prod.: Dimitri de Zoubaloff, Arthur Porchet per Les Grands Films Indépendants ▪ Pathé n. 2S533. Publication 9.5mm: 7/1927
▪ 9.5mm. L.: 200 m. D.:30' a 16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles*
▪ Da: Lichtspiel / Kinemathek Bern, Cinécollection Peter Fasnacht

Con lo slogan "le cinéma chez soi", il cinema a casa propria, ormai cento anni fa il formato ridotto, grazie al Pathé-Baby, comincia a diffondersi nelle famiglie. Quando al proiettore si affianca una cinepresa a manovella e della pellicola invertibile, una vera rivoluzione si innesca e l'utopia comincia a divenire realtà, il cinema è destinato a diventare nel tempo una pratica alla portata di tutti.

Da Parigi il verbo si diffonde e arriva un po' ovunque. In Europa prima e poi ben oltre. Anche in Italia molte famiglie si appassionano al formato a perforazione centrale. Con la cinepresa i cineamatori documentano le ritualità religiose e quelle laiche, dal matrimonio alla prima comunione, senza dimenticare i battesimi; ma la piccola e leggera Pathé-Baby permette di registrare anche il lavoro e i grandi eventi pubblici.

La sperimentazione e gli effetti speciali che la pellicola 9,5mm permette di ottenere diventano parte di un percorso di conoscenza tecnica che passa anche attraverso l'approfondimento manualistico e l'azione divulgativa dei cataloghi e delle riviste di cinema.

Tre delle quattro parti di questo programma dedicato al 9,5mm amatoriale si delineano idealmente come un viaggio da Bologna ai confini dell'Europa. Dagli anni Venti ai Sessanta: l'epopea di un formato rivoluzionario. L'ultima ci racconta dell'esperienza del cinema in casa: una bobina dove le riprese inedite convivono con i film di catalogo.

Il programma è curato dall'Archivio Nazionale del Film di Famiglia nell'ambito di *Home Movies 100* in stretta collaborazione con l'associazione europea INEDITS, che raggruppa oltre quaranta strutture dedite alla raccolta, preservazione e valorizzazione del cinema amatoriale e di famiglia. Uno dei progetti per il centenario del 9,5mm, *100 ans/100 films*, permette di attingere a una selezione di bobine variegate e rappresentative.

Mirco Santi

One hundred years ago small-gauge film began to catch on with families, thanks to the Pathé-Baby and the slogan "le cinéma chez soi" – cinema in your own home. Combining a hand-turned film camera with a projector and some reversible film led to a real revolution and utopia began to look like reality: in time, cinema was to become a practice within everyone's grasp.

Soon, word spread from Paris to more-or-less everywhere: to Europe first, then later much further afield. In Italy, many families were passionate about this new format with perforations down the middle. Equipped with their film cameras, amateur film-lovers documented religious and social rituals, from marriages to communions and baptisms, as well as recording large public events and everyday work.

Experimentation and the special effects that 9.5mm allowed amateurs to capture became part of the techniques learned, both through practicing with the device itself and through studying catalogues and film magazines.

Three-quarters of this programme dedicated to amateur 9.5mm film is based around a journey from Bologna to the edges of Europe and from the 1920s to the 1960s: the epic story of a revolutionary format. The final part tells of the experience of home cinema: a reel in which previously unseen footage sits alongside films from catalogues.

The programme is curated by the Archivio Nazionale del Film di Famiglia, as part of Home Movies 100 *and in collaboration with INEDITS, a European association which brings together over forty institutions dedicated to the collection, preservation and presentation of home movies and amateur cinema. One of the projects to mark 9.5mm's centenary,* 100 ans/100 films*, allows us to draw on a varied but representative selection of footage.*

Mirco Santi

Archivio Home Movies Bologna e dintorni *Bologna and its surroundings*

Il chirurgo di origini romagnole Giuseppe Vecchi nel 1929 ci porta in auto sulla via Emilia: la cinepresa in soggettiva ci mostra le mura di Bologna e ci fa entrare in città da porta Santo Stefano. Sui colli si celebrano le nozze in famiglia, giocano i piccoli ma anche gli anziani si divertono e ammiccano alla cinepresa. Nei tardi anni Quaranta in città la guerra è finita e si preparano specialità culinarie degne di essere fissate su pellicola. Nel tempo libero dal centro ci si sposta in bicicletta fino a San Lazzaro o si prende il treno e si va in campagna per cacciare le allodole. Ma i tifosi bolognesi preferiscono andare allo stadio o seguire il passaggio delle fiammanti auto della Mille Miglia. Bologna 'la rossa' è una città che merita di essere vista a colori, dall'alto del colle di San Luca per esempio e, perché no, dalla centralissima torre degli Asinelli.

Mirco Santi

The surgeon Giuseppe Vecchi, from Romagna, takes us on a car journey through the via Emilia in 1929. His subjective camera shows the walls of Bologna and enters the city through the Santo Stefano gate. A family wedding celebration takes place in the hills and both young and old alike have fun and play up to the camera. In the city in the late 1940s the war is over and culinary specialties worthy of being immortalised

La via Emilia, arrivo e attraversamento di Bologna in auto

on film are being prepared. People cycle to San Lazzaro or catch the train to the countryside to hunt skylarks during their leisure time while Bologna sport fans opt for a visit to the football stadium or follow the shiny racing cars in the Thousand Mile Race. 'Red' Bologna is a city that demands to be seen in colour, from the hilltops of San Luca or, perhaps, from the Asinelli Tower in the city centre.

Mirco Santi

La via Emilia, arrivo e attraversamento di Bologna in auto

▪ Giuseppe Vecchi, 1930-35 ▪ Selezione / *Excerpt*. D.: 1'. Bn

Matrimonio, Sui colli di Bologna

▪ Attilio Ciancabilla, 1930-31 ▪ Selezione / *Excerpt*. D.: 4'. Bn

Giochi in giardino

▪ Romeo Pellizzari, [193?] ▪ Selezione / *Excerpt*. D.: 1'. Bn

Specialità bolognesi, Pesca al fiume Savena, Caccia alle allodole

▪ Famiglia Mammi, [1940-45?] ▪ Selezione / *Excerpt*. D.: 5'. Bn

Udinese vs Bologna, La mostra dei fiori in Piazza Maggiore, Un po' di Mille Miglia, Stefano e la neve

▪ Corrado Calanchi, 1954 ▪ Selezione / *Excerpt*. D.: 2'. Bn

Piazza Re Enzo, Giardini Margherita, Facoltà di ingegneria

▪ Raffaele Agostini, [195?] ▪ Selezione / *Excerpt*. D.: 1'. Bn

San Luca, Torre degli Asinelli e Piazza Maggiore

▪ Lino Poli, [1960-66?] ▪ Selezione / *Excerpt*. D.: 3'. Col.

▪ DCP ▪ Da: Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia

Archivio Home Movies Memoryscapes Italia *Italian Memoryscapes*

L'Italia è un luogo incantevole, lo sapevano bene i tanti viaggiatori che nella storia l'hanno attraversata e descritta. La fotografia ha senz'altro condizionato la capacità di trasmissione di questa consapevolezza ma con il cinema si è andati oltre e, dagli anni Venti, anche il cineamatore con la sua cinepresa ha contribuito a lasciare delle preziose tracce di memoria.

Dai paesaggi montani alle marine, dai monumenti storici fino ai paesaggi urbani. In questa serie di ritratti in movimento anche gli attraversamenti di uomini e donne nelle loro ritualità sociali sono inclusi. Storie di sguardi che si incrociano in 'paesaggi della memoria' che tracciano la bellezza della vita. Perché, come diceva Charles Lindbergh, "la vita è come un paesaggio. Ci vivi in mezzo, ma puoi descriverlo solo dal punto avvantaggiato della distanza". Quella dello spazio, certo, ma anche quella del tempo.

Mirco Santi

Italy is an enchanting place, as the many travellers who have visited and described it over the years know very well. Photography undoubtedly influenced their ability to communicate this awareness, but cinema went even further, and from the 1920s onwards, amateur filmmakers armed with their own film cameras have left us a precious trace of their memories.

From mountain landscapes to the sea and from historical monuments to cityscapes, this series of moving portraits also includes the coming-and-going of men and women engaged in their everyday business. Stories of gazes that fleetingly meet in landscapes of memory that retrace the beauty of life. Because, as Charles Lindbergh said, "Life is like a landscape: you live in the midst of it, but can only describe it from the vantage point of distance." That need for distance relates to space, of course, but also to time.

Mirco Santi

Sposi a Roma
▪ Famiglia D'Ambrogi, 1924 ▪ Selezione / *Excerpt.* D.: 1'

Varo dell'incrociatore Giovanni delle Bande Nere a Castellammare di Stabia
▪ Mario Cessi, 1930 ▪ Selezione / *Excerpt.* D.: 2'

Ai bagni Italia, Sanremo, Imperia
▪ Pippo Barzizza, 1934 ▪ Selezione / *Excerpt.* D.: 1'

Comunione di guerra, San Giovanni in Laterano, Roma
▪ Adriano Agottani, 1944 ▪ Selezione / *Excerpt.* D.: 1'

Appesi alla perforazione, Torino
▪ Giuseppe Vecchi, [193?] ▪ Selezione / *Excerpt.* D.: 1'

In treno, da Vicenza verso Padova
▪ Luigi Pretto, [1945-50?] ▪ Selezione / *Excerpt.* D.: 1'

Sul fiume ghiacciato, Mortegliano, Udine
▪ Famiglia Barbina, [193?] ▪ Selezione / *Excerpt.* D.: 1'

Palloni aerostatici all'Arena Verona
▪ Aleardo Felisi, 1927 ▪ Selezione / *Excerpt.* D.: 1'

In montagna
▪ Famiglia De Riso, 1950 ▪ Selezione / *Excerpt.* D.: 1'

Piccoli uomini, Milano
▪ Gioacchino Rossini, 1946-50 ▪ Selezione / *Excerpt.* D.: 2'

Fumare al contrario
▪ Guglielmo Baldassini, 1928 ▪ Selezione / *Excerpt.* D.: 1'

Appesi alla perforazione, Torino

Navigli, Milano
▪ Guglielmo Baldassini, 1928-29
▪ Selezione / *Excerpt.* D.: 1'

▪ Bn e Col. ▪ DCP ▪ Da: Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia

INEDITS: Finzione e sperimentazione in formato 9,5mm *INEDITS: Fiction and experimentation in 9.5mm*

L'associazione INEDITS è nata trent'anni fa e in questo lasso di tempo ha cercato di creare una rete di relazioni fra strutture che nel territorio europeo raccolgono e valorizzano il cinema inedito, quello fatto dai padri di famiglia, dai cineamatori, non dai professionisti. In quest'ambito ogni paese ha la sua storia e le sue tradizioni; in Francia molte realtà concorrono a questa missione. Da est (MIRA) a ovest (Cinémathèque de Bretagne) del paese che ha inventato il cinema (anche in formato ridotto), queste istituzioni ci raccontano dell'attenzione che gli amatori del cinema realizzato con la cinepresa portatile hanno sempre avuto per il racconto di finzione, per il 'genere'. Anche il Národní filmový archiv di Praga ci porta un bell'esempio di *mise en scène*. Ma il cinema in 9,5mm – lo vedremo grazie agli esempi di film austriaci del Filmmuseum di Vienna – è stato anche mezzo di sperimentazione, di ricerca sul colore e, in anticipo sui tempi, opportunità di diffusione di contenuti erotici e pornografici.

Mirco Santi

*The INEDITS association was created 30 years ago and since then has established a network of relationships between institutions across Europe which collect and screen previously unreleased (*inedit*) cinema: films made by family men, amateur filmmakers and non-professionals. In this regard, every country has its own history and traditions. In France, many different bodies perform*

Morning Bath

this task, from the east (MIRA) to the west (Cinémathèque de Bretagne) of the country that invented cinema (as well as its small-gauge variant). These institutions also reveal the close attention that film lovers with portable cameras have always shown towards fiction filmmaking and genre. The Národní filmový archiv in Prague provides us with a great example of mise en scène. *Thanks to the example of the Austrian films from the Österreichisches Filmmuseum we can see that 9.5mm cinema was also a medium for experimentation, for colour research, and – ahead of its time – for disseminating erotic and pornographic content.*

Mirco Santi

Une Partie de cartes mouvementée

▪ Fond Emile Gaudu, 1925 ▪ DCP. Selezione / *Excerpt.* D.: 5'. Bn
▪ Da: Cinémathèque de Bretagne

Morning Bath

▪ Jaroslav Cmiral, 1949 ▪ DCP. Selezione / *Excerpt.* D.: 3'. Bn ▪ Da: Národní filmový archiv

Danse

▪ Jean Schlumberger, 1930 ▪ DCP. Selezione / *Excerpt.* D.: 3'. Bn ▪ Da: MIRA Mémoire des Images Réanimées d'Alsace

Portraits, Farbenfilm

▪ Josef Mroz, 1930 ▪ DCP. Selezione / *Excerpt.* D.: 1'. Col. ▪ Da: Österreichisches Filmmuseum

Porn Compilation [Two women one whip]

▪ DCP. Selezione / *Excerpt.* D.: 1'. Bn
▪ Da: Österreichisches Filmmuseum

Pathé-Baby, la bobina come programma di sala (da pranzo)
Pathé-Baby: Reeling in a family audience

Nel consistente fondo della famiglia Barzizza, datato dal 1929 agli anni

Quaranta, tra i 16mm, gli 8mm e i Super8, ci sono ventotto elementi filmici in 9,5mm. Una caratteristica che emerge osservando i film è la convivenza nelle bobine più grandi di film originali girati con la cinepresa portatile e di bobine di edizione direttamente dal catalogo Pathé. Si spazia dall'intrattenimento puro ai documentari, alle curiosità, lasciando molto spazio ai film d'animazione, soprattutto ai film di Felice Logatto, adorati dai bambini.

Bobine che nell'accezione di Alexandra Schneider sono perfetti esempi di "programmi di proiezione" (*"Felice Logatto", "Bernardo l'eremita" e "I boys": Il sistema Pathé-Baby e il caso della famiglia U.*, "Comunicazioni Sociali", n. 3, settembre-dicembre 2005).

La chiave di questa alternanza di cinema e ricordo di famiglia rivela la presenza di un dispositivo partecipativo, di una medialità articolata e praticata da adulti e bambini.

L'aspetto ludico non è solo dato dalla giustapposizione di contenuti, i film di catalogo servono da esempio alla produzione casalinga di 'scenette', spingendo i Barzizza alla realizzazione di effetti speciali come le riprese all'inverso, le interruzioni e sostituzioni degli attori, o la grande mobilità della cinepresa, che in quanto 'Motocamera' abbandona la staticità del treppiede e permette l'inseguimento e l'avvicinamento plastico ai corpi.

Mirco Santi

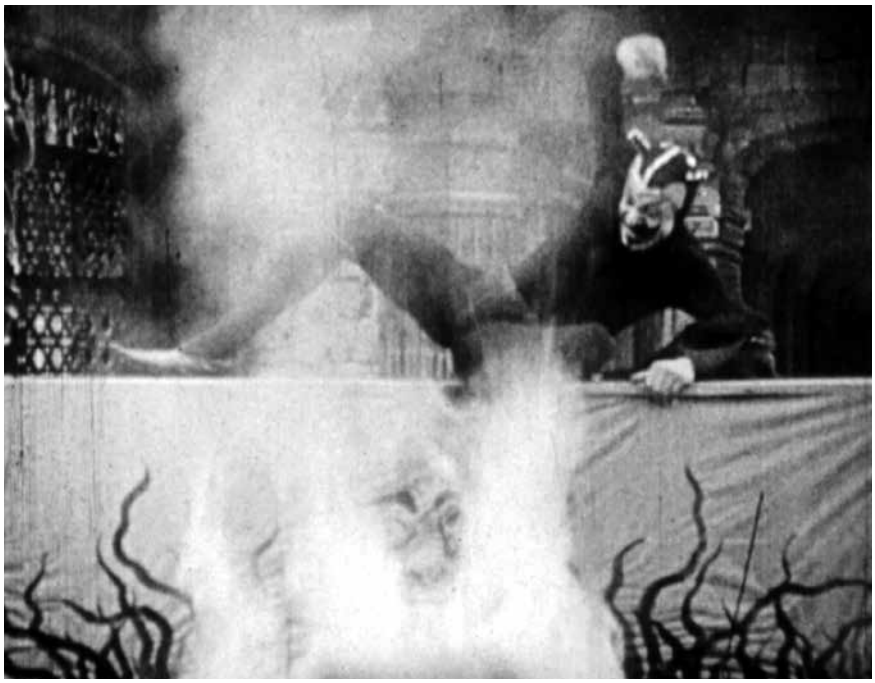
In the substantial archives of the Barzizza family, which contain 16mm, 8mm and Super8 films, there are 28 pieces of 9.5mm film. The collection dates from 1929 to the 1940s. One of the characteristics evident in the films is that the longest reels contain a mixture of original films shot with a portable camera and films taken directly from the Pathé catalogue. Thus they combine pure entertainment with documentaries, curiosities and a lot of animation, above all the films of Felice Logatto, who was much loved by children.

*Alexandra Schneider describes these reels as perfect examples of "exhibition programmes" (*Felice Logatto, Bernardo l'eremita e I boys: Il sistema Pathé-Baby e il caso della famiglia U.*, "Comunicazioni Sociali", n. 3, September-December 2005).*

The key point that this alternation between cinema and family memories reveals is that the Pathé-Baby was a participatory system, a fully articulated media device used by both adults and children.

Moreover, its playful aspect is revealed not only by the juxtaposition of different types of content. The catalogue films also provide a template for the homemade scenes, which led the Barzizza family to realise special effects such as backward motion, the interruption and substitution of actors, or the use of a highly mobile 'Motocamera', which foregoes the static tripod to allow for chase scenes or zooms into figures.

Mirco Santi



L'infernal contorsionniste

PIPPO BARZIZZA, BOBINA N. 0028

ca. 1932

L'infernal contorsionniste

- 1923, versione Pathé-Baby imbibita di rosso di un cortometraggio del diabolico contorsionista interpretato da Fred Sato */ a red-tinted Pathé-Baby version of a short about a diabolical contortionist played by Fred Sato* (1910/11)

La Plate-forme d'acier, équilibres et souplesse des soeurs Amalia et Leonora

[Un film inedito */ A Previously Unseen Film*]

- Ripresa amatoriale con effetti speciali */ an amateur production with special effects*

Felix le chat soulève le peuple */ Felix Revolts!*

[Un piccolo film di famiglia inedito */ A Previously Unseen Home Movie*]

- DCP. D.: 14'. Bn e Imbibito / *Tinted*
- Da: Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia

IL CINEMA RITROVATO KIDS E YOUNG

Programma a cura di / *Programme curated by*
Schermi e Lavagne

Schermi e Lavagne, il dipartimento educativo della Cineteca di Bologna, propone come di consueto una sezione dedicata agli spettatori più piccoli, che potranno accedere alle proiezioni con uno speciale accredito. Dopo due anni siamo felici di tornare in Sala Cervi e in Cinnoteca, in uno spazio completamente rinnovato. Ci aspettano sette giorni di proiezioni con trentotto film cui si affiancheranno laboratori creativi, spettacoli, presentazioni di libri e mostre.

La programmazione del *Cinema Ritrovato Kids* 2022 avrà come focus principale il cinema comico nelle sue varie declinazioni, con particolare attenzione alla gag: dal cinema delle origini, con i fratelli Lumière e i maghi dei trucchi Méliès e Segundo de Chomón, alle prime apparizioni di Charlot, per proseguire con Buster Keaton e i corti animati della serie ceca *Pat & Mat.* Infine, un omaggio, a cura di Luisa Cecchi Famiglietti ed Eric Rittatore, allo studioso e storico del cinema Giannalberto Bendazzi, scomparso lo scorso dicembre, che proprio alle risate sullo schermo ha dedicato il suo ultimo libro, *GAG: Il cinema comico da Woody Allen a Totò.* Sempre sul filo della comicità, verrà inaugurata una piccola mostra delle tavole che compongono il libro *Film per piccolini*, realizzato nel 1923 da André Hellé e pubblicato quasi cent'anni dopo in Italia da La Pulce Edizioni.

Tornando al cinema d'animazione, quest'anno rendiamo omaggio al festival Animateka, manifestazione che si tiene da diciott'anni a Lubiana. Il direttore Igor Prassel, che sarà presente a Bologna, ha selezionato due programmi rivolti ai bambini a partire dai quattro anni di età, con corti provenienti da diversi paesi e realizzati con le tecniche e gli stili più disparati. Segnaliamo inoltre due appuntamenti speciali: la proiezione di *Le Voyage dans la lune* di Georges Méliès con accompagnamento musicale dal vivo e di quattro film di Lotte Reiniger, due dei quali, *Cenerentola* e *La bella addormentata,* appena restaurati.

Prosegue la collaborazione con il Teatro Testoni Ragazzi – La Baracca, che curerà lo spettacolo di apertura e ci ospiterà per uno degli appuntamenti off del festival. *Il Cinema Ritrovato Kids* avrà una propaggine nel Giardino del Guasto e, per la prima volta, alle Serre dei Giardini Margherita.

Un gruppo di giovani appassionati di cinema ha iniziato a febbraio un percorso sul complesso e affascinante lavoro della programmazione e della comunicazione cinematografica. In occasione del Cinema Ritrovato presenteranno una rassegna con una selezione dei titoli del festival, intorno ai quali realizzeranno pillole video, interviste agli ospiti e al pubblico e recensioni.

Schermi e Lavagne, the educational department of the Cineteca di Bologna, as usual offers a section dedicated to younger viewers, who can access screenings with a special accreditation. After two years, we are happy to return to the Sala Cervi and the Cinnoteca, in a completely renovated space. We look forward to seven days of screenings with 38 films alongside creative laboratories, shows, book presentations and exhibitions. The main focus of Il Cinema Ritrovato Kids *2022 will be comic cinema in all its forms, with particular attention paid to gags: from early cinema, with the Lumière brothers and the magic of the trick films of Méliès and Segundo de Chomón to Chaplin's first appearances, Buster Keaton and the animated shorts of the Czech series* Pat & Mat. *Finally, there will be an homage, curated by Luisa Cecchi Famiglietti and Eric Rittatore, to the scholar and historian Giannalberto Bendazzi, who died last December and dedicated his last book,* GAG: Il cinema comico da Woody Allen a Totò*, to screen comedy. Keeping to the same theme, we will also inaugurate a small exhibition of the illustrations for the book* Films pour les tout-petits*, produced by André Hellé in 1923 and published in Italy nearly 100 years later by La Pulce Edizioni.*

Returning to animation, this year we will pay homage to the Animateka festival, an event that has been taking place in Ljubljana for the past 18 years. Festival director Igor Prassel, who will be in Bologna, has selected two programmes aimed at children aged four and above that contain shorts from several countries employing a wide variety of techniques and styles. We would also like to draw your attention to two special events: a screening of Georges Méliès Le Voyage dans la lune *with live accompaniment and four films by Lotte Reiniger, two of which* – Cinderella *and* The Sleeping Beauty – *recently restored.*

Our collaboration with Teatro Testoni Ragazzi – La Baracca continues: they will curate the opening show and host one of the events outside the scope of the main festival. Il Cinema Ritrovato Kids *will also have an offshoot in the Giardino del Guasto and, for the first time, at the Serre of the Giardini Margherita.*

In February, a group of young film enthusiasts began a journey into the complex and fascinating world of film programming and cinematic communication. For Cinema Ritrovato, they will present a showcase of titles selected from the festival programme around which they will produce video clips and film reviews and conduct interviews with guests and the public.

GAG

Al centro della programmazione una rassegna dedicata al cinema slapstick e alle sue numerose declinazioni, dalle origini a oggi: un invito per grandi e piccoli ad abbandonarsi, almeno per poco, a una risata. Troppo spesso liquidato come genere minore, quel cinema comico che ha visto nascere la sua fortuna già agli inizi del Novecento, ha trovato, negli anni, cultori autorevoli quali Henri Bergson, Pier Paolo Pasolini, Gianni Celati, che hanno contribuito a definirne il raffinato funzionamento.

Il gag (o la gag) comico, si basa infatti su meccanismi ben collaudati, strutture a orologeria in cui l'effetto umoristico è assicurato dalla precisa scansione ritmica delle azioni che avvengono sullo schermo e si configurano come "momenti fulminei" – secondo la definizione di Pasolini – di comicità dirompente. Il gioco, nel cinema slapstick, consiste nel rovesciamento della visione convenzionale del mondo, nel ribaltamento dei luoghi comuni e della realtà quotidiana che, in un lampo improvviso, appare straniata, seppur ancora verosimile.

L'equivoco, l'effetto palla di neve, la ribellione degli oggetti, il paradosso, sono solo alcune delle tante forme che l'umorismo gag assume sullo schermo, rintracciabili nei film qui presentati, a partire dalla prima comica della storia del cinema, *L'innaffiatore innaffiato* di Louis Lumière, fino alle più recenti avventure animate, tutte da ridere, di Pat e Mat, i vicini di casa protagonisti dell'omonima serie animata ceca, ispirata al cinema dei grandi maestri della comicità, Chaplin (nella selezione la prima assoluta della maschera di Charlot, *Kid Auto Races at Venice, Cal.*) e Keaton.

All'interno della rassegna un omaggio, infine, allo storico del cinema Giannalberto Bendazzi, recentemente scomparso, grande esperto e appassionato di animazione e slapstick.

Les Vacances de Monsieur Hulot

At the heart of the programme for Il Cinema Ritrovato Kids 2022 is a showcase of slapstick cinema in all its various forms, from early film to the present: an opportunity for young and old alike to abandon themselves and give in to laughter. Too often dismissed as a minor genre, this form of cinema, which first found favour in the early years of the 20th century, has over the years attracted distinguished enthusiasts such as Henri Bergson, Pier Paolo Pasolini and Gianni Celati, who helped reveal its sophisticated working principles.

Comic gags are based on tried-and-tested mechanisms, structured like clockwork. The humorous effect is the result of a precise rhythmic organisation of the actions that take place on screen and constitute – in the words of Pasolini – "lightning moments" of explosive comedy. The game, in slapstick cinema, consists of the inversion of a conventional vision of the world, the overturning of commonplaces and everyday reality which, in a sudden flash, is rendered strange yet still believable.

The misunderstanding, the snowball effect, the rebellion of physical objects, the paradox: these are just some of the many forms that a humorous gag may take on screen, as can be seen in the films presented here: from the very first comic short in the history of cinema, Louis Lumière's The Waterer Watered*, right up to the most recent, highly amusing, animated adventures of Pat and Mat, the neighbours who are the protagonists of the Czech animated series of the same name, which drew its inspiration from the great comic masters of the past, Chaplin (our selection includes the very first appearance of the Little Tramp,* Kid Auto Races at Venice, Cal.*) and Keaton.*

Finally, the programme also includes an homage to the film historian Giannalberto Bendazzi, who died recently: a great expert and passionate enthusiast of animation and slapstick.

L'ARROSEUR ARROSÉ
(*L'innaffiatore innaffiato*, Francia/1895-1896) di Louis Lumière (1')

L'HOMME À LA TÊTE EN CAOUTCHOUC
(*L'uomo dalla testa di caucciù*, Francia/1901) di Georges Méliès (2')

KID AUTO RACES AT VENICE. CAL.
(*Gara di auto per bambini a Venice, California*, USA/1914) di Henry Lehrman (7')

LEA E IL GOMITOLO
(Italia/1915, 5')

COPS
(*Poliziotti*, USA/1922) di Buster Keaton, Eddie Cline (20')

THE ELECTRIC HOUSE
(*La casa elettrica*, USA/1922) di Buster Keaton (23')

THE BATTLE OF THE CENTURY
(*La battaglia del secolo*, USA/1927) di Clyde Bruckman (19')

LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT
(*Le vacanze di Monsieur Hulot*, Francia/1953) di Jacques Tati (114')

MR. BEAN'S HOLIDAYS
(Gran Bretagna-Francia/2007) di Steve Bendelack (86')

PAT A MAT: KUTILSKÉ TRAMPOTY
(*Pat & Mat: Handymen's Adventures*, Repubblica Ceca/2019) di Marek Beneš (61')

OMAGGIO A GIANNALBERTO BENDAZZI
HOMAGE TO GIANNALBERTO BENDAZZI

"La comicità audiovisiva è ormai nella sua *aetas* ferrea, ma questo non toglie che ridere rimanga cosa intellettualmente sofisticata e serissima. Fino a prova etologica contraria, l'umano è il solo animale cerebralmente tanto sviluppato da saper ridere, e per ragioni così diverse, e in sfumature così sottili".
(Giannalberto Bendazzi)

Giannalberto Bendazzi, critico e storico del cinema, ha ricevuto nel 2019 a Lisbona la prima laurea honoris causa mai assegnata a uno studioso di animazione. All'animazione, infatti, ha dedicato gran parte dei suoi interessi, ma non ha mai cessato di frequentare il suo primo amore: il cinema 'dal vero'. Si è immerso nello studio di Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Stanlio e Ollio, i Fratelli Marx. In altre parole il cinema slapstick e la sua specificità cinematografica. Il suo eroe in questo campo è Buster Keaton, del quale ha curato l'edizione italiana del classico di Robert Benayoun *Lo sguardo di Buster Keaton* (1982). Ha scritto diversi libri su Woody Allen, fra cui *Woody Allen. Il comico più intelligente del mondo*, uscito in quattordici edizioni e in sette lingue. Del 1977 è *Mel Brooks. L'ultima follia di Hollywood*, tradotto anche in francese. Fra i numerosi saggi ci piace ricordare quello dedicato alla *Comicità femminile* ("Cineforum", gennaio-febbraio 1982).

La rassegna qui proposta comprende esempi di comicità e umorismo corrispondenti ai generi più diversi: dallo slapstick alla caricatura, dal muto al sonoro, dal brillante alla commedia dell'arte, passando per l'umorismo dai risvolti amari fino al nonsense. Il tempismo, il timing, dopotutto, è una caratteristica basilare tanto della comicità quanto dell'animazione, come ben ci ricorda Roger Rabbit: "Nessuno sa incassare le botte come Pippo! Che tempismo! Che tocco! Che genio!".

Un artista, il lunare Pippo (Goofy), che festeggia proprio quest'anno i suoi primi novant'anni riuscendo - lui sì - a creare un ponte fra generazioni tramite quell'istinto umano innato e indomabile che è la risata.

Eric Rittatore

"Audiovisual comedy is now in its iron age, but this does not detract from the fact that laughing remains a serious and intellectually sophisticated matter. Until we receive ethological proof to the contrary, human beings remain the only animals whose brains are sufficiently developed that they can laugh – and for a variety of different reasons and in subtly different ways."
(Giannalberto Bendazzi)

In Lisbon in 2019 the film critic and historian Giannalberto Bendazzi received the first honorary degree ever assigned to a scholar of animation. While much of his interest was dedicated to this topic, he never stopped pursuing his first love: actualities. He immersed himself in the study of Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Laurel and Hardy, and the Marx Brothers – In other words, slapstick films and their specifically cinematic character. His hero in this field was Buster Keaton, and he edited the Italian edition of Robert Benayoun's classic The Look of Buster Keaton *(1982). He wrote several books on Woody Allen, including* The Films of Woody Allen *which was published in 14 editions and seven languages. In 1977 came* Mel Brooks. L'ultima follia di Hollywood*, which was also translated into French. Among his many essays, we would like to recall one dedicated to female comedy ("Cineforum", January-February 1982).*

The programme we are presenting includes examples of comedy and hu-

mour from a wide range of genres: from slapstick to caricature, from the silent to sound era, from light comedy to commedia dell'arte, from tragic comedy to nonsense. As Roger Rabbit reminds us timing, above all, is the most important element in both comedy and animation: "Nobody can take punches like Goofy! What timing! What a light touch! What a genius!"

Kooky Goofy, an artist who this year will celebrate his 90th birthday, is certainly capable of bridging the generations through the innate and uncontrollable human instinct of laughter.

Eric Rittatore

LE VOYAGE DANS LA LUNE
(Francia/1902) di Georges Méliès (12')

FLIP THE FROG – SODA SQUIRT
(USA/1933) di Ub Iwerks (6')

RED HOT RIDING HOOD
(*Cappuccetto Rosso a Hollywood*, USA/1943) di Tex Avery (7')

GOOFY GYMNASTICS
(*Le esercitazioni di Pippo*, USA/1949) di Jack Kinney (7')

GERALD MCBOING-BOING
(USA/1950) di Robert Cannon (7')

ZNATIŽELJA
(*Curiosity*, Jugoslavia/1966) di Borivoj Dovniković (8')

LA LINEA 113
(Italia/1977) di Osvaldo Cavandoli (3')

PULCINELLA E IL PESCE MAGICO
(Svizzera/1981) di Giulio Gianini, Emanuele Luzzati (10')

CAVALLETTE
(Italia/1990) di Bruno Bozzetto (9')

Red Hot Riding Hood

LE MOINE ET LE POISSON
(*Il monaco e il pesce*, Francia/1994) Michael Dudok de Wit (6')

IL MEGLIO DEL FESTIVAL ANIMATEKA
BEST OF ANIMATEKA FESTIVAL

Animateka è un festival internazionale dedicato ai film d'animazione d'autore. Ogni dicembre presenta il meglio della produzione del cinema d'animazione prodotto in Europa centrale e orientale nella sezione principale del concorso, che include i più originali film studenteschi d'Europa e un concorso internazionale di film per bambini, chiamato The Elephant.

I due programmi che presentiamo sono rivolti ai bambini dai quattro anni in su. Anche i più piccini che non sono mai stati al cinema potranno godersi film di autori europei accuratamente selezionati. Sono tutti privi di dialoghi, ma ricchi a livello sonoro e narrativo. Questi autori e i loro film rappresentano un'alternativa all'animazione commerciale normalmente trasmessa in tv. Sono certo che i film visti sul grande schermo faranno felici i bambini stimolando un dibattito che potrà poi continuare a casa.

Tra i corti selezionati ci sono sia episodi di serie di successo internazionale, sia cortometraggi. Ci saranno tanti animali variopinti che vivono in mondi variopinti, ma anche creature amichevoli che potremmo incontrare nei sogni. La maggior parte dei personaggi animati è disegnata al computer, ma alcuni film sono stati realizzati animando pupazzi, fiammiferi o ritagli di carta. L'importante è che vi facciano ridere, entusiasmare e forse persino spaventare un po'. Buona visione!

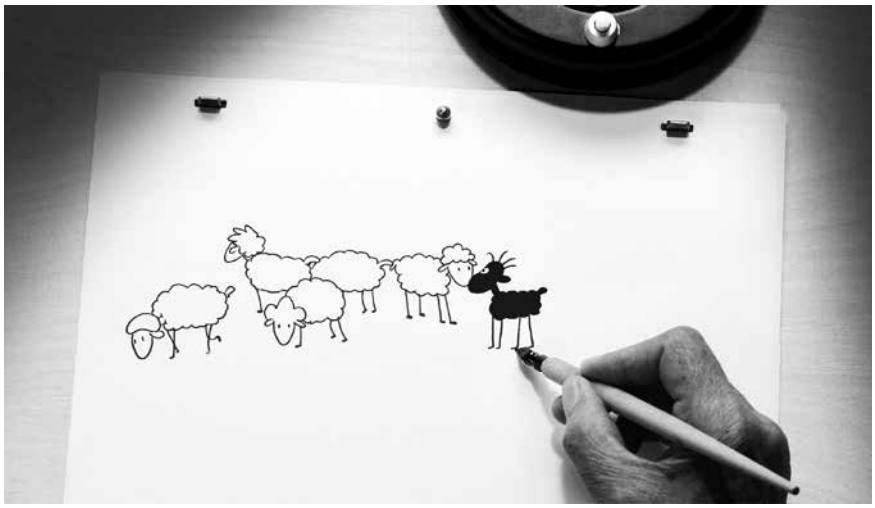
Igor Prassel
(direttore artistico di Animateka)

Animateka is an international festival that focuses on high-quality auteur-led animated film. Every December it presents the peak production of short animated films from central and eastern Europe in the main competition programme, as well as the most original European student films and a selection of international films for children, competing for the Elephant prize.

The two programmes we are presenting at the Il Cinema Ritrovato are aimed at children aged four and over. Young children who may be visiting the cinema with their parents for the first time can enjoy carefully selected films by European auteurs. All the films are without dialogue, but rich in sound design and storytelling. These films are the alternative to the commercial animation kids usually watch on television. I am sure the films, when seen on a big cinema screen will make the kids happy and if you will try they will provoke a dialogue with the audience and a further discussion at home.

Among the selected films, there are episodes from internationally successful series, as well as short films. There will be a lot of colourful animals living in vibrant worlds, but also friendly creatures that maybe we can meet in our dreams. The majority of the animated characters use computer imagery, but some films are made with puppets, matches or paper cuts. The important thing is that you will laugh, cheer and maybe even feel a little fear by watching them in the cinema. Enjoy!

Igor Prassel
(Animateka artistic director)



Black & White

KOYAA – LAJF JE ČIST ODBIT
(*Koyaa – The Extraordinary*, Slovenia/2011) di Kolja Saksida (3')

ECO BINZ
(Slovenia/2013) di Iztok H. Šuc (7')

NOVÝ DRUH
(*The New Species*, Repubblica Ceca/2013) di Kateřina Karhánková (6')

MIRIAMI KODUTU KOER
(*Miriam`s Stray Dog*, Estonia/2015) di Andres Tenusaar (5')

PODLASICA
(*Weasel*, Slovenia/2016) di Timon Leder (11')

GOSPOD FILODENDRON IN JABLANA
(*Mr. Philodendron and the Apple Tree*, Slovenia/2016) di Grega Mastnak (6')

MR. NIGHT HAS A DAY OFF
(Lituania/2016) di Ignas Meilunas (2')

JEŽEVA KUĆA
(*Hedgehog's Home*, Canada-Croazia/2017) di Eva Cvijanović (10')

PRINC KI-KI-DO: ZIMA
(*Prince Ki-Ki-Do: Winter Story*, Slovenia/2017) di Grega Mastnak (6')

PRINC KI-KI-DO: SUPERDO
(*Prince Ki-Ki-Do: Superdo*, Slovenia/2018) di Grega Mastnak (5')

KUAP
(Svizzera/2018) di Nils Hedinger (8')

KOYAA – IZMUZLJIVI PAPIR
(*Koyaa – Elusive Paper*, Slovenia/2019) di Kolja Saksida (3')

BLACK & WHITE
(Germania-Svizzera/2020) di Gerd Gockell, Jesús Pérez (5')

SPACAPUFI: ŽIŽE
(*Spuffies: Jubees*, Slovenia/2021) di Jaka Ivanc (11')

LA MAGIA DELLE OMBRE. IL CINEMA DI LOTTE REINIGER
THE MAGIC OF SHADOWS. THE CINEMA OF LOTTE REINIGER

"Ho un'ombra che mi segue dappertutto, in casa e fuori, e ancora non mi spiego cosa mai ne posso fare".
(Robert Louis Stevenson, 1885)

Esattamente un secolo fa, nel 1922, Lotte Reiniger, pioniera del cinema tedesco, realizzò alcuni tra i suoi capolavori d'animazione in silhouette, ispirandosi al mondo delle fiabe classiche.

Utilizzando incantevoli sagome nere ritagliate a mano, diede vita, tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta, a un universo animato interamente giocato sul contrasto di luci e ombre, inventando così una tecnica d'animazione che richiamava l'antica arte delle ombre cinesi.

Dal punto di vista narrativo, due furono le principali fonti d'ispirazione: il mondo dell'opera musicale e quello della fiaba classica. Proprio a quest'ultimo afferiscono i due film, qui presentati in un'inedita versione restaurata, *Aschenputtel* e *Dornröschen*. A completare la rassegna altre due opere della regista provenienti dagli archivi del Deutsches Filminstitut & Filmmuseum.

Dornröschen

"I have a little shadow that goes in and out with me, and what can be the use of him is more than I can see". (Robert Louis Stevenson, 1885)

Precisely one century ago, in 1922, the pioneer of German cinema Lotte Reiniger realised several of her masterpieces of silhouette animation, drawing inspiration from the world of classic fairytales.

Between the 1920s and the 1950s, making use of enchanting black outlines cut by hand, she gave life to an animated universe entirely based around the contrast between light and dark, creating an animation technique that recalls the ancient art of Chinese shadow puppetry.

From a narrative perspective, she had two main sources of inspiration: the world of opera and the classic fairytale. Two films, shown here in restored versions for the first time, belong to this second current: Aschenputtel *and* Dornröschen. *The programme is completed by two other works by the director, drawn from the archives of the Deutsches Filminstitut & Filmmuseum.*

ASCHENPUTTEL
(Germania/1922-23)
di Lotte Reiniger (17')

DORNRÖSCHEN
(Germania/1922) di Lotte Reiniger (9')

THE GRASSHOPPER AND THE ANT
(Gran Bretagna/1954)
di Lotte Reiniger (10')

PUSS IN BOOTS
(Gran Bretagna/1954)
di Lotte Reiniger, Carlo Koch (11')

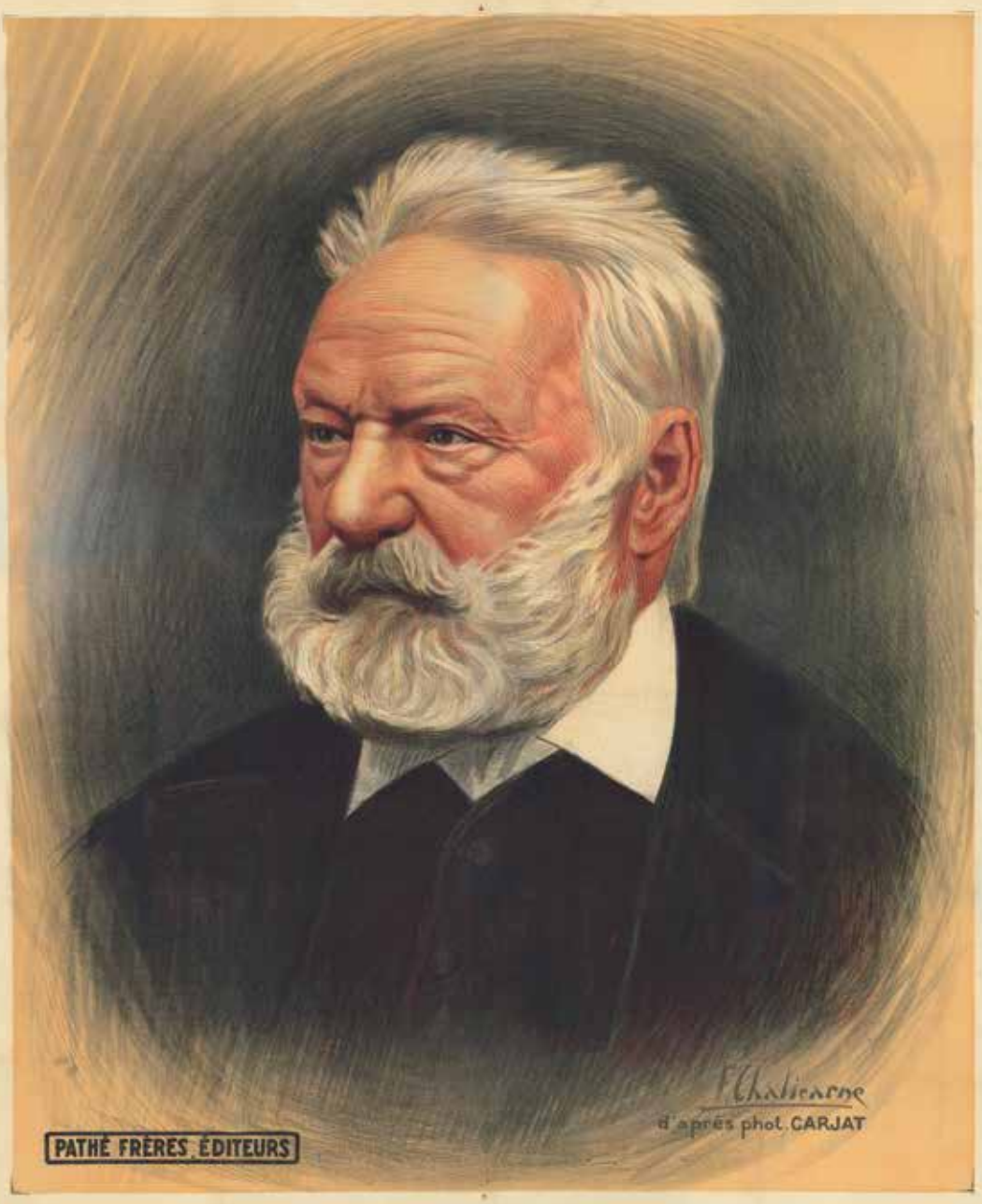
I COLORI DEL CINEMA RITROVATO 2022

Il Cinema Ritrovato's Colors 2022

La Fée aux étoiles (Francia, 1902)

Poster di *Les Victimes de l'alcoolisme* (Francia, 1902) di Ferdinand Zecca
Ritratto di Victor Hugo per *Les Misérables* (Francia, 1912) di Albert Capellani

VICTOR HUGO



Mode uit Parijs 2 (Francia, 1911-1925)

Poster Pathé-Baby (Maud Trube, ca. 1923)

Poster di *Dans la nuit* (Francia, 1929) di Charles Vanel

Poster di *M* (Germania, 1931) di Fritz Lang

Invaders from Mars (USA, 1953) di William Cameron Menzies

Topkapi (USA, 1964) di Jules Dassin

La ricotta, episodio di *RoGoPaG* (Italia-Francia, 1963) di Pier Paolo Pasolini
Ludwig (Italia-Francia-Germania Ovest, 1973) di Luchino Visconti

Il conformista (Italia-Francia-Germania Ovest, 1970) di Bernardo Bertolucci

Carte da gioco realizzate per *Carmen* (Francia-Italia, 1984) di Francesco Rosi

NON SOLO FILM

Not Only Films

FIAF FILM RESTORATION SUMMER SCHOOL

Non esiste modo migliore di imparare l'arte del restauro cinematografico che attraverso l'esperienza pratica, perché nessun corso universitario è in grado di offrire una tale esperienza. Per questo motivo dal 2007 la Cineteca di Bologna, in collaborazione con FIAF e ACE, promuove e ospita la FIAF Film Restoration Summer School, aprendo le porte del suo laboratorio L'Immagine Ritrovata, leader nel campo del restauro cinematografico da oltre venticinque anni.

Nel 2013 l'esperienza della FIAF Film Restoration Summer School è stata esportata per la prima volta al National Museum of Singapore, seguita dalla Film Heritage Foundation di Mumbai nel 2015, dalla CINAIN di Buenos Aires nel 2017 e dall'UNAM di Città del Messico nel 2019, per proporre in altre aree del mondo un modello ormai collaudato per la formazione nel settore del restauro cinematografico.

Il principale scopo del progetto è quello di permettere ai partecipanti di toccare con mano il lavoro di professionisti ed esperti nel campo del restauro cinematografico, con l'obiettivo di incoraggiare la condivisione della conoscenza nel campo del restauro cinematografico per gli archivi di tutto il mondo, per le generazioni di oggi e per quelle future. La scuola è destinata a un gruppo internazionale di partecipanti che include archivisti, tecnici degli archivi FIAF e studenti. Le lezioni teoriche e pratiche sono tenute dai migliori esperti del settore, provenienti da diversi paesi, nonché dallo staff dell'Immagine Ritrovata e della Cineteca di Bologna.

Dopo la pausa imposta dall'emergenza sanitaria nel 2020, l'edizione del 2022 vedrà coinvolti quaranta partecipanti provenienti da ventisette paesi.

Il corso teorico si terrà negli spazi della Cineteca di Bologna, mentre la pratica si svolgerà nel laboratorio L'Immagine Ritrovata. La pratica durerà due settimane (4-15 luglio) e verrà preceduta dal festival Il Cinema Ritrovato (25 giugno-3 luglio), nonché da un mese (27 aprile-8 giugno, ogni mercoledì) di formazione online sulla teoria delle tecnologie del restauro.

Lezioni di restauro cinematografico:
online, 27 aprile-8 giugno 2022 (tutti i mercoledì)
Incontri di restauro e Festival Il Cinema Ritrovato:
Cineteca di Bologna, 25 giugno-3 luglio 2022
Lezioni di restauro:
Bologna, L'Immagine Ritrovata, 4-15 luglio 2022

There is no better way to learn the craft of film restoration than by apprenticeship – no university course can compare. Since 2007, Cineteca di Bologna, in collaboration with FIAF and ACE, has been promoting and hosting the FIAF Film Restoration Summer School, opening the doors of its highly specialised state-of-the-art laboratory L'Immagine Ritrovata, which has been in the film restoration business for over 25 years.

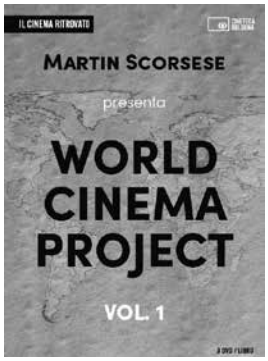
In 2013, the experience of the FIAF Film Restoration Summer School was exported for the first time to the National Museum of Singapore, followed in 2015 by the Film Heritage Foundation of Mumbai, in 2017 by CINAIN in Buenos Aires, and in 2019 by UNAM in Mexico City, to put forward a proven model of film restoration training in other areas of the world.

The main purpose of this project is for participants to gain hands-on experience of the work of actual restoration professionals, to foster a shared knowledge in the field for current and future generations and for world film archives. The school is intended for an international group of participants that includes archivists, technicians from the FIAF archives and students. Lectures and workshops are held by the best industry experts from different countries, as well as by the staff of L'Immagine Ritrovata and Cineteca di Bologna.

After the 2020 break imposed by the health emergency, the 2022 edition will involve 40 participants from 27 countries.

Lectures and screenings will take place at Cineteca di Bologna's facilities, while the film restoration training will be run at the L'Immagine Ritrovata laboratory. The training will last two weeks (4-15 July) and it will follow Il Cinema Ritrovato festival (25 June-3 July), and a month of online learning on restoration technologies (27 April-8 June, every Wednesday).

***Film restoration online course**:*
distance learning, 27 April to 8 June 2022
(on Wednesdays)
***Restoration lectures and Il Cinema Ritrovato film festival**:*
Bologna, Cineteca facilities, 25 June to 3 July 2022
***Restoration workshops**:*
Bologna, L'Immagine Ritrovata, 4 to 15 July 2022



MARTIN SCORSESE PRESENTA WORLD CINEMA PROJECT VOL. 1

3 Dvd + Booklet

Da oltre trent'anni Martin Scorsese, con The Film Foundation, contribuisce a diffondere una cultura della conservazione e del restauro cinematografico. Obiettivo rafforzato nel 2007 con la creazione del World Cinema Project finalizzato al restauro di film provenienti da aree geografiche in cui la mancanza di formazione, investimenti o tecnologia ha impedito di tutelare adeguatamente il patrimonio cinematografico. La Cineteca di Bologna e il laboratorio L'Immagine Ritrovata svolgono da sempre un ruolo attivo nel progetto, contribuendo a conservare, restaurare e diffondere i film. Questo cofanetto contiene cinque capolavori emblematici provenienti da Cuba, Senegal, Filippine, Iran e Taiwan: *Memorie del sottosviluppo* (1968) di Tomás Gutiérrez Alea, *Touki Bouki* (1973) di Djibril Diop Mambéty, *Manila negli artigli della luce* (1975) di Lino Brocka, *Chess of the Wind* (1976) di Mohammad Reza Aslani e *Taipei Story* (1985) di Edward Yang. Nel volume che accompagna il cofanetto, schede dei film, interviste e profili degli autori, e un testo inedito di Martin Scorsese.

For more than 30 years Martin Scorsese has contributed to spreading the culture of film preservation and restoration with The Film Foundation. He extended this mission in 2007 with the creation of the World Cinema Project, which restores films from geographical areas that lack the training, funding or technology to preserve properly their motion picture history. Cineteca di Bologna and L'Immagine Ritrovata laboratory have always played an active part in the project, helping to preserve, restore and present the films. This box set contains five emblematic masterpieces from Cuba, Senegal, the Philippines, Iran and Taiwan: Memories of Underdevelopment *(1968) by Tomás Gutiérrez Alea,* Touki Bouki *(1973) by Djibril Diop Mambéty,* Manila in the Claws of Light *(1975) by Lino Brocka,* Chess of the Wind *(1976) by Mohammad Reza Aslani and* Taipei Story *(1985) by Edward Yang. The booklet contains film descriptions, director profiles and interviews, and an unpublished piece written by Martin Scorsese.*

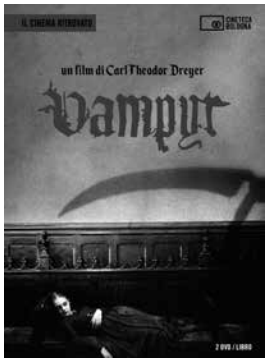
LA DOPPIA PORTA DEI SOGNI
Scritti di cinema

di Guido Fink

Libro, pp. 404

Da Whitman a Griffith, incontrando sulla strada Allen Ginsberg; da Shakespeare alla *sophisticated comedy*, passando per Karen Blixen; da Antonioni a Gianni Celati a David Grossman; dalla lettera rubata di Poe alla lettera a tre mogli di Joseph Mankiewicz, con détour lacaniano; da Northrop Frye a Hitchcock; da *Tutti a casa* a *La vita è bella*, seguendo il filo nascosto della presenza ebraica nel cinema italiano; da Paolo Stoppa a Woody Allen, via Delmore Schwartz e Charlie Chaplin. Questo libro, raccolta di saggi scritti tra la fine degli anni Settanta e l'inizio del Duemila, propone una 'storia del cinema' secondo Guido Fink. Una summa del suo stile irripetibile, del suo modo unico e radicale di fare critica e ricerca, nella luce di una cultura cosmopolita, capace di tessere relazioni insospettate e di sfidare serenamente ogni frontiera. Una raccolta di saggi che sono anche prodigiosi raffinatissimi racconti, perché nessun altro come Fink, nella sua epoca, ha praticato la critica cinematografica come genere letterario, con principesca (lubitschiana) naturalezza e ironico *understatement*.

From Whitman to Griffith, stopping by Allen Ginsberg along the way; from Shakespeare to sophisticated comedy, passing through Karen Blixen; from Antonioni to Gianni Celati to David Grossman; from Poe's purloined letter to Joseph Mankiewicz's letter to three wives, with a Lacanian detour; from Northrop Frye to Hitchcock; from Tutti a casa *to* La vita è bella*, in search of the Jewish presence in Italian cinema; from Paolo Stoppa to Woody Allen, via Delmore Schwartz and Charlie Chaplin. This book is a collection of essays written between the late 1970s and early 2000s, offering Guido Fink's 'history of film'. A compendium of his inimitable style and his radical approach to criticism and research, weaving together unexpected relationships and calmly exploring frontiers with his cosmopolitan cultural perspective. Not merely a collection of essays, these writings are also exquisitely crafted stories because during Fink's time he alone treated film criticism as a literary genre, with princely (Lubitschian) naturalness and ironic understatement.*



VAMPYR

di Carl Theodor Dreyer
2 Dvd + Booklet

Uno dei grandi film della storia del cinema, una delle avventure più enigmatiche e coinvolgenti che gli occhi degli spettatori abbiano mai incontrato, e uno dei restauri più preziosi realizzati dalla Cineteca di Bologna. Diretto da Dreyer nel 1931 e liberamente ispirato ad alcuni racconti di Sheridan Le Fanu, *Vampyr* è un film horror, un film fantastico, un film di nebbie, di luminescenze, di poche parole, di terrificanti rumori. Il giovane Allan Gray, solo in un paese straniero (forse un sogno, forse il suo inconscio), immerso in un eterno crepuscolo, dovrà affrontare segnali malefici, ombre ambigue, misteriose morti, indecifrabili personaggi per trionfare sull'occulto, invisibile vampiro e poter tornare alla luce e all'amore. Restaurato da Deutsche Kinemathek e Cineteca di Bologna in collaborazione con ZDF/ARTE e Det Danske Filminstitut, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. Con le musiche di Wolfgang Zeller restaurate da Timothy Brock ed eseguite dall'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna da lui diretta.

One of the great films in the history of cinema, one of the most enigmatic and engaging adventures that the eyes of spectators have ever beheld, and one of the most significant restorations by Cineteca di Bologna. Directed by Dreyer in 1931 and loosely based on some of Sheridan Le Fanu's stories, Vampyr *is a horror film, a fantasy film, a film of fog, luminescence, few words and terrifying noises. The young Allan Gray, alone in a foreign country (perhaps a dream, perhaps his unconscious), immersed in an eternal twilight, will have to face evil signs, ambiguous shadows, mysterious deaths, obscure characters to triumph over the occult and the invisible vampire in order to return to light and love. Restored by Deutsche Kinemathek and Cineteca di Bologna in collaboration with ZDF/ARTE and Det Danske Filminstitut, at L'Immagine Ritrovata laboratory. With the music of Wolfgang Zeller restored by Timothy Brock and performed by the Orchestra of the Teatro Comunale di Bologna conducted by him.*

PIER PAOLO PASOLINI FOLGORAZIONI FIGURATIVE

a cura di / *curated by* Marco Antonio Bazzocchi, Roberto Chiesi, Gian Luca Farinelli
Libro, pp. 312

Questo volume vuole condurre il lettore attraverso gli anni della formazione di Pasolini, pittore e poeta, fino ai suoi esordi cinematografici e alla sua fama di intellettuale e di regista. Ogni film di Pasolini viene rivisto con l'occhio rivolto a quelle 'folgorazioni figurative' della sua formazione. Attraverso il cinema Pasolini ha espresso la trasformazione antropologica dell'Italia, dal dopoguerra agli anni del neocapitalismo borghese. Eppure tutto e nato dalle riproduzioni in bianco e nero che uno studente non ancora ventenne aveva osservato in una piccola aula di via Zamboni a Bologna.

This book explores the formative years of Pasolini, as painter and poet, up to his film debut and success as an intellectual and director. Each Pasolini film is examined with an eye to those 'figurative epiphanies' of his education. Pasolini's cinema depicted Italy's anthropological transformation, from the postwar period to the years of middle-class neo-capitalism. And it all started with the black-and-white reproductions that a student not yet 20 had observed in a small classroom on Via Zamboni, Bologna.

PASOLINI E BOLOGNA. GLI ANNI DELLA FORMAZIONE E I RITORNI

a cura di / *curated by*
Marco Antonio Bazzocchi, Roberto Chiesi
Libro, pp. 384

Bologna è la città dove Pasolini è nato (il 5 marzo 1922) ma soprattutto dove ha vissuto la sua intensa formazione. Questo volume intende ricostruire quali siano state le radici della cultura e dell'immaginario pasoliniani attraverso una vasta scelta di testi giovanili di Pasolini, legati al periodo dei suoi studi, ma anche scritti relativi ai frequenti ritorni nella città natale. Introdotto e chiuso da testi 'storici' di Renzo Renzi, Laura Betti e Fabio Mauri, il volume comprende anche saggi di Marco Antonio Bazzocchi, Stefano Casi, Andrea Cerica, Roberto Chiesi e Anna Tonelli.

Bologna is the city where Pasolini was born (on 5 March 1922) and where he experienced the most intense years of his education. This book attempts to reconstruct the origins of Pasolini's culture and imagination. It contains a vast selection of Pasolini's early writings related to his years of study, but also works connected to his frequent returns to his hometown. 'Historical' texts by Renzo Renzi, Laura Betti and Fabio Mauri open and close the book, which also includes essays by Marco Antonio Bazzocchi, Stefano Casi, Andrea Cerica, Roberto Chiesi and Anna Tonelli.

PIER PAOLO PASOLINI
FOLGORAZIONI FIGURATIVE

Bologna, Sottopasso di Piazza Re Enzo
1 marzo – 16 ottobre 2022
1 March – 16 October 2022

ORARI DI APERTURA / *OPENING TIMES*
Lunedì, mercoledì, giovedì, venerdì 14-20
Sabato, domenica e festivi 10-20
Martedì chiuso
Monday, Wednesday, Thursday, Friday 2pm-8pm
Saturday, Sunday and Holidays 10am-8pm
Closed on Tuesdays

Apertura straordinaria durante il festival
(25 giugno-3 luglio) 10-21
Special opening during the festival
(25 June-3 July) 10am-9pm

Pier Paolo Pasolini è nato a Bologna cento anni fa. Seguiamo la traccia che Bologna ha lasciato nella formazione di una delle anime più profetiche del nostro Novecento, dalla nascita, il 5 marzo 1922, in via Borgonuovo, agli anni del liceo e dell'università, con un maestro come Roberto Longhi, che plasmò lo sguardo di Pasolini e lo instradò verso una passione, quella per l'arte figurativa, che lo accompagnerà lungo tutto il suo poliedrico percorso creativo. Una vera e propria 'folgorazione'. Da qui prende le mosse la mostra *Folgorazioni figurative* allestita nei nuovi spazi espositivi del Sottopasso di Piazza Re Enzo. Un percorso cronologico che va dall'esordio di *Accattone* nel 1961 all'ultimo, postumo, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* del 1975, per scoprire come le grandi opere della storia dell'arte, non solo medievale e rinascimentale, si siano innestate nel lavoro cinematografico di Pasolini, che lo vide protagonista di una meravigliosa stagione negli anni Sessanta e Settanta. Un dialogo senza fine.

Pier Paolo Pasolini was born in Bologna one hundred years ago. This exhibition investigates Bologna's imprint on one of the most prophetic souls of the 20th century, from his birth, on 5 March 1922 on via Borgonuovo, to his years in high school and university, where Professor Roberto Longhi ignited his imagination and passion for figurative art – a revelation that left an indelible mark on his multifaceted creative journey. That is the premise of the exhibition Folgorazioni figurative *in the new underground exhibition spaces of Piazza Re Enzo. It is a chronological journey from his debut with* Accattone *in 1961 to his final, posthumous film,* Salò o le 120 giornate di Sodoma *in 1975 – to reveal how great works of art history, and not solely those from the Middle Ages and Renaissance, are embedded within a filmic oeuvre that established Pasolini as one of the leading figures of that cinematic golden age of the 1960s and 1970s. A dialogue without end.*

RENATO CASARO. L'ULTIMO PROTAGONISTA DELLA SCUOLA ITALIANA DEI PITTORI DEL CINEMA
RENATO CASARO. THE LAST STAR OF THE ITALIAN SCHOOL OF CINEMA PAINTERS

Biblioteca Salaborsa – Piazza Coperta
Piazza del Nettuno 3
20 giugno-3 settembre / *20 June-3 September*
Ingresso libero / *Free admission*
Orari di apertura / *Opening hours*
Lunedì, 14.30-20 / *Monday, 2.30pm-8pm*
Martedì-venerdì, 10-20 / *Tuesday-Friday, 10am-8pm*
Sabato 10-19 / *Saturday, 10am-7pm*
Agosto: visitabile negli orari di apertura della Biblioteca / *August: open to the public during the library's opening hours*

Si rinnova l'appuntamento estivo con l'esposizione nel cuore della città dei manifesti originali che hanno fatto la storia del cinema. Quest'anno l'omaggio è dedicato a Renato Casaro (Treviso, 1935), ultimo protagonista della più grande stagione dei cartellonisti del cinema. Un artista geniale conosciuto per il talento, l'autentica passione e l'alta professionalità, che in maniera innovativa e man mano sempre più essenziale ha saputo trasporre in immagine iconica numerosi capolavori del cinema nazionale e internazionale, catturando l'attenzione dei più grandi registi italiani e stranieri. Fra gli originali esposti, estratti dalle collezioni della Cineteca di Bologna, alcuni manifesti della collezione privata di Maurizio Baroni, a cui si deve il grande merito di aver ritrovato e riportato alla luce la storia e la carriera artistica dei grandi pittori del cinema italiano.

Once again, the summer exhibition of original posters that made film history returns to the heart of the city. This year it is dedicated to Renato Casaro (Treviso, 1935), the last star of the greatest era of cinema poster designers. A brilliant artist known for his talent, genuine passion and high professionalism, he transformed a vast number of Italian and international film masterpieces into iconic images with his innovative and straightforward approach, capturing the attention of great directors from around the world. Part of Cineteca di Bologna's collections, the posters on display include ones originally collected privately by Maurizio Baroni, to whom we are indebted for rediscovering the history and artistic career of the great painters of Italian cinema.

FOREVER SOPHIA

Grand Hotel Majestic, via dell'Indipendenza 8
21 giugno-4 settembre / *21 June-4 September*
Ingresso libero / *Free admission*
Orari di apertura / *Opening hours*
Lunedì-Domenica 11-18 / *Monday-Sunday, 11am-6pm*

Un omaggio a Sophia Loren, bellezza popolare simbolo della rinascita dell'Italia dal dopoguerra agli anni Sessanta poi diventata icona di glamour internazionale, attraverso i più bei ritratti originali presenti nelle collezioni fotografiche della Cineteca di Bologna.

The popular beauty who became the symbol of Italy's rebirth from the postwar years to the 1960s and later an icon of international glamour, Sophia Loren is celebrated in this exhibition with the most striking original portraits of the star from the photo collections of the Cineteca di Bologna.

MONDO CAM SUGAR. L'ARTE DI ILLUSTRARE LE COLONNE SONORE
MONDO CAM SUGAR. THE ART OF ILLUSTRATING SOUNDTRACKS

Biblioteca Renzo Renzi, Spazio Biglietteria Lumière
Piazzetta Pier Pasolini, 3b
25 giugno-10 settembre / *25 June-10 September*
Ingresso libero / *Free admission*
Orari di apertura / *Opening hours*
25 giugno-3 luglio 9-18.30 / *25 June-3 July, 9am-6.30pm*
6-31 luglio 10-16 / *6-31 July 10am-4pm*
Chiuso in agosto / *Closed in August*
1-10 settembre 10-22.30 / *1-10 September, 10am-10.30pm*

L'iconografia delle colonne sonore che hanno fatto la storia del cinema italiano in un viaggio attraverso l'archivio di CAM Sugar, l'etichetta che rappresenta la più ricca fonte di musica per immagini in Italia. In mostra copertine di colonne sonore dagli anni Sessanta ad oggi – spaziando tra mondo movie, commedia all'italiana, gialli, cinema erotico e d'autore – in un percorso che mette in luce la straordinaria visione grafica e artistica dei maestri dell'illustrazione prestata alla discografia.

Explore the iconography of the soundtrack albums that have made Italian cinema history in a journey through the archives of CAM Sugar, the label that represents the richest source of music for the moving image in Italy. The exhibition contains album covers from the 1960s to the present – including mondo movies, commedia all'italiana, gialli, *erotic films and art films – and shines a spotlight on the extraordinary graphic and artistic vision of the masters of design who worked for the recording industry.*

Laura Agnusdei è una sassofonista e musicista elettronica bolognese. Diplomatasi in sax classico, ha successivamente conseguito un Master in musica elettronica in Olanda, all'Institute of Sonology di Den Haag. Il suo progetto solista esplora le possibilità della composizione elettroacustica, creando paesaggi sonori all'interno dei quali il sax rimane la principale voce narrante. Sospesa tra l'uso della melodia e la ricerca timbrica, residui di forma canzone e squarci improvvisativi, la sua musica amalgama diverse fonti sonore (acustiche, digitali e analogiche). Dopo il suo esordio con *Night/Lights,* uscito nel 2017 per l'inglese The Tapeworm, sotto la medesima etichetta è uscito a novembre 2019 il suo primo album *Laurisilva*. Dal 2016 la sua attività dal vivo l'ha vista esibirsi in diversi festival e *venues* tra i quali Rewire, EYE Filmmuseum, Café OTO, Node, Macao, MAST e aprire per artisti come Colin Stetson e Moor Mother. Laura è anche attiva come compositrice in diversi progetti che spaziano dall'esecuzione dal vivo di colonne sonore per film muti alla radio art.

Laura Agnusdei *is an electroacoustic composer and saxophone player from Bologna. Classically trained, she also holds a Master's degree in electronic music composition from The Institute of Sonology of The Hague (Netherlands). Her compositions feature the saxophone as the main voice within sonic landscapes that shift between melodies and textures, the song form and improvisation, fusing acoustic, digital and analogue sound sources. Her first album* Laurisilva *(2019), as well as her debut EP* Night/Lights *(2017), was released by London-based label The Tapeworm. Since 2016 her music has been presented in many venues and festivals such as Rewire, Dekmantel, EYE Filmmuseum, Café OTO, Node, Macao, MAST and she has played as an opening act for artists such as Colin Stetson and Moor Mother. Laura is also active as a composer in different projects ranging from live scoring silent movies to radio art.*

Tullia Benedicta è una musicista, cantante e DJ italiana nata a Ravenna e con base a Bologna. Il suo interesse principale risiede nell'esplorazione delle diverse applicazioni della voce umana nella musica elettronica e da club, sviluppando viaggi sonori di ambient e noise. Dal 2020 rinasce con NZIRIA, il suo nuovo progetto sperimentale di musica neomelodica in cui fonde canzoni d'amore scritte in napoletano con elementi propri di elettronica contemporanea, fra influenze hardcore e trance.

Tullia Benedicta *is an Italian musician, singer and DJ who was born in Ravenna and is based in Bologna. Her principal interests lie in the exploration of the various ways the human voice can be applied to electronic and dance music, developing aural soundscapes of ambient and noise. Since 2020, she has re-emerged with NZIRIA, a new experimental project of neomelodic music in which she fuses Neapolitan love songs with her own contemporary electronic music influenced by hardcore and trance.*

Frank Bockius ha studiato ritmica al conservatorio di Trossingen in Germania. Da allora insegna batteria e percussioni e lavora come musicista freelance. Ha collaborato per molti anni con i suoi gruppi, il quintetto jazz Whisper Hot e i percussionisti Timpanicks. Si è anche cimentato con la musica medievale, il flamenco e la musica latinoamericana e ha collaborato con compagnie di danza e teatri. Vent'anni fa Günter Buchwald lo ha invitato a entrare nella sua Silent Movie Music Company, dando il via a un'intensa collaborazione in festival e rassegne nazionali e internazionali. Negli ultimi anni Frank ha lavorato con molti altri musicisti specializzati nell'accompagnamento dei film muti (a Kyoto, Sodankylä, Pordenone, San Francisco). www.frankbockius.de

Frank Bockius *studied Rhythmik at the conservatory in Trossingen (Germany). Since then he works as a drums and percussion teacher and as a freelancing musician. Many years he worked with his own bands, the jazz quintet Whisper Hot and the percussion band Timpanicks. He also played middle age, flamenco and latin music, worked with dance companies and for theatres. Twenty years ago Günter Buchwald asked him to join his Silent Movie Music Company and since then they have worked together intensively for national and international venues and festivals. Throughout the last years Frank has also collaborated with many other great silent film musicians (e.g. Kyoto, Sodankylä, Pordenone, San Francisco). www.frankbockius.de*

Timothy Brock è un direttore e compositore specializzato in musica da concerto di inizio Novecento e nell'accompagnamento dal vivo di film muti. Attivo nella conservazione, ha restaurato *La nuova Babilonia*, l'unica partitura di Dmitrij Šostakovič per un film muto, le musiche di Manlio Mazza per *Cabiria*, la composizione dadaista di Erik Satie *Entr'acte*, la famigerata musica di George Antheil per *Ballet mécanique* e le musiche di Wolfgang Zeller per *Vampyr*. Si occupa dal 1999 della preservazione delle colonne sonore dell'archivio Chaplin e ha eseguito tredici versioni dal vivo dei maggiori film di Chaplin. Quale compositore di musiche originali per film muti, Brock ha scritto trentacinque partiture orchestrali per numerose orchestre e istituzioni. È spesso direttore ospite di orchestre quali la New

York Philharmonic, la BBC Symphony Orchestra, l'Orchestre National de Lyon, la Chicago Symphony Orchestra e la BBC Scottish Symphony Orchestra. Nel 2016 Brock ha diretto la New York Philharmonic a Shanghai, nella prima esecuzione dal vivo di *Luci della città* in Cina. Nel 2017 si sono tenute le prime di due nuove partiture, rispettivamente per *College* di Buster Keaton a Lione con la National Orchestra e per *Frau im Mond* di Fritz Lang alla Vienna Konzerthaus con la Tonkünstler-Orchester.
www.timothybrock.com

Timothy Brock *is an active conductor and composer who specializes in concert works of the early 20th century and live performances of silent film. As a silent-film score preservationist, his leading work in this field includes the restoration of Dmitri Shostakovich's only silent film score,* New Babylon*, Manlio Mazza's Italian epic,* Cabiria*, Erik Satie's dadaist score,* Entr'acte*, the infamous George Antheil score to* Ballet mécanique *and the music of Wolfgang Zeller for* Vampyr. *Since 1999, he has been serving as score preservationist for the Charles Chaplin estate, and has made thirteen live-performance versions of all major Chaplin films. As a composer of original scores for silent film, Brock has written thirty-five full orchestral scores for a number of notable orchestras and institutions. He is a frequent guest conductor of such orchestras as The New York Philharmonic, BBC Symphony Orchestra, Orchestre National de Lyon, Chicago Symphony Orchestra and the BBC Scottish Symphony Orchestra. In 2016, Brock conducted the New York Philharmonic in Shanghai, marking the first-ever live performance of* City Lights *in China. In 2017 he performed the world Premieres of two newly commissioned scores, Buster Keaton's* College *in Lyon with the National Orchestra, and Fritz Lang's* Frau im Mond *at the Vienna Konzerthaus with the Tonkünstler-Orchester.*
www.timothybrock.com

Serge Bromberg è il fondatore di Lobster Films ma anche un musicista che accompagna film muti al pianoforte, tenendo più di trenta concerti all'anno in ogni parte del mondo. È noto soprattutto per i suoi spettacoli *Retour de Flamme*, in cui dal 1992 racconta storie e accompagna film invisibili recentemente riscoperti. Restauratore di film e produttore, conduttore televisivo, direttore di festival e presidente di ECPAD, Serge è anche un grande ammiratore di Buster Keaton.

Serge Bromberg *is the founder of Lobster Films but also a musician who plays piano for silent films around the world, in more than 30 concerts per year. Since 1992, he is mostly known for his* Retour de Flamme *shows, where he tells stories and accompanies newly discovered films. Primarily a film restorer and producer, TV host, festival director and president of ECPAD, Serge is also a big Buster Keaton fan.*

Cleaning Women è un gruppo DIY proveniente da Planet Clinus, composto da tre 'cleaning robot' denominati CW01, CW03 e CW04. Da quando sono sul pianeta Terra sono stati spesso avvistati a Helsinki, in Finlandia. Oltre al proprio sound unico e inimitabile, il trio è noto per la scelta alternativa dei propri strumenti. L'origine del loro suono acustico può essere fatta risalire a strumenti auto-costruiti e personalizzati, realizzati con oggetti domestici distrutti e modificati o con materiale recuperato dai bidoni della spazzatura. Durante i loro oltre vent'anni di esistenza, il gruppo si è esibito in quasi seicento concerti in più di venti paesi. Hanno pubblicato quattro album e composto ed eseguito varie colonne sonore dal vivo per film muti. La band ha anche composto musica originale per due corti di Alice Rorwacher. A Bologna, il gruppo si esibirà in un duo composto da CW03 (Timo Kinnunen) e CW04 (Tero Vänttinen), dal momento che CW01 (Risto Puurunen) è impegnato in un'altra sessione di pulizia altrove.

Cleaning Women *is a do-it-yourself group from Planet Clinus, consisting of three 'cleaning robots' named CW01, CW03 and CW04. While on Earth, they are often seen in Helsinki, Finland. Besides their unique music, Cleaning Women are known for their alternative choices of instruments instruments. The origin of their acoustic sound can be traced to self-made and self-customised instruments, which are crafted from mangled household items or material salvaged from trash bins. During their more than 20 years of existence, the group has played almost 600 concerts in more than 20 countries. They have released four albums and composed and performed various acclaimed live soundtracks for silent films. Cleaning Women have also composed original music for two of Alice Rohrwacher's short films. This time in Bologna the group will perform as a duo formed of CW03 (Timo Kinnunen) and CW04 (Tero Vänttinen), as CW01 (Risto Puurunen) is busy with another cleaning mission elsewhere.*

Antonio Coppola inizia giovanissimo lo studio del pianoforte. Nel 1965 entra al conservatorio di Santa Cecilia per seguire i corsi di pianoforte, composizione e direzione d'orchestra fino al 1977. Nel 1975 riceve dal cineclub L'officina di Roma la prima proposta come pianista accompagnatore per una serie di rassegne di cinema muto. Questa esperienza lo appassiona fino a fargli abbandonare qualsiasi altra attività musicale per concentrarsi esclusivamente sulla creazione di colonne sonore per il cinema muto. Da allora Antonio Coppola è ospite in tutto il mondo di festival e retrospettive sia come musicista sia come membro di giurie, nonché invitato da numerose cineteche e università come consulente sulle ricerche e restauri di colonne sonore originali e come relatore e insegnante per conferenze e stage sulla tecnica d'improvvisazione e composizione di colonne sonore per il cinema muto.

Antonio Coppola *began to study the piano at a very early age. In 1965 he enrolled in the Santa Cecilia Conservatory, and followed courses in piano performance, composition and orchestral conducting until 1977. In 1975 the Rome Cineclub L'officina invited him to perform as piano accompanist for a series of silent film retrospectives. He was so fascinated and inspired by this experience that he gave up all other musical activities in order to devote himself exclusively to creating soundtracks for silent cinema. From that time onwards, Antonio Coppola has been the guest of film festivals and retrospectives all over the world, both as a musician and as a member of juries, as well as having been engaged by a number of film archives and universities as a research consultant on the restoration of original soundtrack. He has also taught at workshops and given papers at conferences on techniques of improvisation and the composition of soundtracks for silent cinema.*

Daniele Furlati, compositore e pianista, è diplomato in composizione, in pianoforte e strumentazione per banda. Ha ottenuto due diplomi di merito ai corsi di perfezionamento in musica per film tenuti da Ennio Morricone e Sergio Miceli all'Accademia Musicale Chigiana di Siena. Ha composto musiche per spot pubblicitari, cortometraggi e documentari. Per il cinema è autore della musica di *Viva San Isidro* di Alessandro Cappelletti. È coautore con Marco Biscarini delle musiche dei film di Giorgio Diritti *Il vento fa il suo giro*, *L'uomo che verrà*, *Un giorno devi andare* e *Volevo nascondermi*. Collabora con la Cineteca di Bologna come pianista per il cinema muto. Ha orchestrato e adattato la musica originale di Teo Usuelli per *Riprese di Mario Fantin per Italia K2*. Per il teatro ha composto *Asteroide Lindgren (ognuno ha la sua stella)* che ha debuttato nel novembre 2007 al Teatro Comunale di Modena e *Novelle fatte al piano* che ha debuttato nel giugno 2010 a Roma presso il Conservatorio dell'Accademia di Santa Cecilia.

Daniele Furlati*, pianist and composer, has a degree in composition, piano and arrangement. He earned two diplomas with honors in courses in advanced music for film conducted by Ennio Morricone and Sergio Miceli at the Accademia Musicale Chigiana in Siena. He has composed music for television commercials, short films and documentaries. His work on features includes creating the score for the film* Viva San Isidro *by Alessandro Cappelletti. He co-wrote, with Marco Biscarini, the music for the feature films by Giorgio Diritti* Il vento fa il suo giro*,* L'uomo che verrà, Un giorno devi andare *and* Volevo nascondermi*. He is working together with Cineteca di Bologna, playing the piano in accompaniment for silent films. He adapted and orchestrated the original music by Teo Usuelli for* Riprese di Mario Fantin per Italia K2*. In theater, he composed* Asteroide Lindgren (everyone has his star) *which debuted in 2007 at the Teatro Comunale in Modena and* Novelle fatte al piano *which had its debut in June of 2010 in Rome at the Conservatorio dell'Accademia di Santa Cecilia.*

Stephen Horne lavora stabilmente per il BFI Southbank di Londra ma si esibisce anche in tutte le principali sale del Regno Unito. Le sue esecuzioni sono uscite in Dvd e sono state trasmesse in occasione dei passaggi televisivi di film muti. Benché sia soprattutto un pianista, nelle sue esibizioni incorpora spesso il flauto, la fisarmonica e le tastiere, a volte simultaneamente. I suoi accompagnamenti sono stati applauditi ai festival cinematografici di Pordenone, Telluride, San Francisco, Cannes, Hong Kong e Berlino. Collabora con un piccolo gruppo che ricrea gli spettacoli di lanterne magiche.
www.stephenhorne.co.uk

Stephen Horne*, based at London's BFI Southbank but playing at all the major UK venues, has recorded music for DVD releases and TV screenings of silent films. Although principally a pianist, he often incorporates flute, accordion and keyboards into his performances, sometimes simultaneously. In recent years his accompaniments have met with acclaim at film festivals in Pordenone, Telluride, San Francisco, Cannes, Hong Kong and Berlin. He collaborates with a small group, which recreates magic lantern shows.*
www.stephenhorne.co.uk

Valentina Magaletti è una batterista, compositrice e percussionista il cui obiettivo è quello di arricchire strategicamente una tavolozza folkloristica ed eclettica attraverso infiniti ascolti e sperimentazioni con nuovi materiali e suoni. Si è esibita e ha composto con molti artisti tra cui Nicolas Jaar, Jandek, Helm, Raime, Malcom Catto, Charles Hayward, Graham Lewis (Wire, Dome), Tightpaul Sandra (Coil, Spiritualized, Julian Cope), Thurston Moore, Bat for Lashes, Gruff Rhys (Super Furry Animals) e molti altri. Nel suo progetto attuale, Vanishing Twin (Fire Records), ha un approccio jazz più convenzionale che trova la sua via di fuga nelle registrazioni drone/field recordings dell'approccio percussivo di Tomaga, altro duo sperimentale d'avanguardia di cui fa parte.

Valentina Magaletti *is a drummer, composer and percussionist whose goal is to strategically enrich a folkloristic and eclectic palette through endless listening and experimentation with new materials and sounds. She has performed and co-written with many artists including Nicolas Jaar, Jandek, Helm, Raime, Malcom Catto, Charles Hayward, Graham Lewis (Wire, Dome), Tighpaulsandra (Coil, Spiritualized, Julian Cope), Thurston Moore, Bat for Lashes, Gruff Rhys (Super Furry Animals), and many more. In her current project, Vanishing Twin (Fire Records), she has a more conventional jazz approach that finds its escape in the drone/field recordings of the percussive approach in her other main experimental/avant-garde duo Tomaga.*

Maud Nelissen, compositrice e pianista olandese, si è specializzata nel-

la composizione di musiche per film muti. In Italia ha collaborato con l'ultimo arrangiatore musicale di Charlie Chaplin, Eric James, ed è accompagnatrice di film muti in molti festival ed eventi in Europa, America e Asia.
È inoltre fondatrice dell'orchestra The Sprockets, e si esibisce con essa e con altre orchestre in Olanda e all'estero. Tra le sue composizioni orchestrali piu importanti, le partitura per il classico del 1925 di Erich von Stroheim *The Merry Widow*, nella quale rielabora temi dell'operetta di Franz Lehar, e per *The Patsy* con Marion Davies.
www.maudnelissen.com

Maud Nelissen *is a Dutch composer and pianist who has particularly dedicated herself to the creation of musical accompaniment for silent films. She worked in Italy with Charlie Chaplin's last music arranger Eric James. Since then she has been performing at festivals and special events in Europe, America and Asia. She founded her own ensemble, The Sprockets, and performs with them or with various other ensembles and orchestras in Holland and abroad. Among her most notable orchestral scores is that for Erich von Stroheim's 1925 classic* The Merry Widow*, interpolating themes from Franz Léhar's operetta, and* The Patsy *with Marion Davies.*
www.maudnelissen.com

Stefano Pilia, chitarrista e compositore elettroacustico, è membro fondatore con Valerio Tricoli e Claudio Rocchetti del gruppo 3/4HadBeenEliminated. Fa anche parte del gruppo rock psichedelico In Zaire, del BGP trio con David Grubbs e Andrea Belfi, di Il Sogno del Marinaio con Mike Watt e Paolo Mongardi, ed è chitarrista della star del Mali Rokia Traoré e del gruppo rock Afterhours.

Stefano Pilia *is a guitar player and electro-acoustic composer, founder member with Valerio Tricoli and Claudio Rocchetti of the 3/4HadBeenEliminated group. He is also part of the psychedelic rock band In Zaire, of the BGP trio with David Grubbs and Andrea Belfi, of Il Sogno del Marinaio with Mike Watt and Paolo Mongardi, guitar player for the Malian star Rokia Traoré and the Italian rock band Afterhours.*

Eduardo Raon, compositore e musicista portoghese, è autore di numerosi progetti per cinema, animazione, teatro, danza e arti. In particolare, ha composto musica per diversi film muti, tra cui *Die Puppe* di Ernst Lubitsch, *Metropolis* di Fritz Lang ed *Entusiasmo – Sinfonia del Donbass* di Dziga Vertov. Come interprete ha eseguito in prima assoluta sia opere solistiche che cameristiche di Eurico Carrapatoso, Clotilde Rosa, Ivan Moody, João Lucas, Joana Sá, Daniel Schvetz, Eli Camargo, Sebastian Duh e Fernando Lobo.
https://eduardoraon.com/

Eduardo Raon*, Portuguese composer and musician, is the author of numerous projects for cinema, animation, theatre, dance and the arts. In particular, he composed the music for several silent films, including Ernst Lubitsch's* Die Puppe*, Fritz Lang's* Metropolis *and Dziga Vertov's* Enthusiasm – The Symphony of Donbass*. He has also performed world premieres of solo and chamber pieces by Eurico Carrapatoso, Clotilde Rosa, Ivan Moody, João Lucas, Joana Sá, Daniel Schvetz, Eli Camargo, Sebastian Duh and Fernando Lobo.*
https://eduardoraon.com/

Cecilia Stacchiotti è una musicista, polistrumentista e compositrice di musica elettronica. Ha suonato in varie formazioni musicali come tastierista e chitarrista, più recentemente come DJ e con set di live electronics. Ha lavorato alla sonorizzazione di corti e mediometraggi, all'arrangiamento e composizione di soundtrack e musiche per video sperimentali. Collabora con la sound designer Marianna Murgia presso TriBit Studio. Periodicamente lavora come compositrice e sound designer alla realizzazione di reading e spettacoli per la danza. Ha collaborato con numerosi artisti come Andrea Tardi e Flavia Zaganelli, Silvia Tarozzi, Stefano Pilia, Edoardo Marraffa, Valeria Sturba, David Sarnelli, Daniele Faraotti e Domenico Caliri.

Cecilia Stacchiotti *is a musician, multi-instrumentalist and composer of electronic music. She has played in various musical groups as a keyboardist and guitarist, and most recently as a DJ and in live electronic sets. She has worked on soundscapes for shorts and medium-length films and in the arrangement and composition of soundtracks and music for experimental videos. She collaborates with the sound designer Marianna Murgia at the post-production TriBit Studio. She periodically works as a composer and sound designer for spoken word and dance performances. She has collaborated with several artists such as Andrea Tardi and Flavia Zaganelli, Silvia Tarozzi, Stefano Pilia, Edoardo Marraffa, Valeria Sturba, David Sarnelli, Daniele Faraotti and Domenico Caliri.*

John Sweeney accompagna al pianoforte film muti dal 1990: ha esordito ai Riverside Studios di Londra per poi esibirsi in molte sale britanniche come il National Film Theatre, il Barbican Cinema, il Broadway di Nottingham, l'Imperial War Museum e il Watershed di Bristol. Suona da sempre per il British Silent Cinema Festival e dal 2000 anche per le Giornate del Cinema Muto di Pordenone. Si esibisce regolarmente allo Slapstick Festival of Silent Comedy di Bristol e ha partecipato ad altri festival in Austria, Germania, Italia e Slovenia. Le sue esecuzioni figurano in Dvd editi dal British Film Institute (*Wonderful London* e parti di *Pioneers and Primitives*), dalla Cineteca Bologna (*Albert Capellani*) e dall'Edition Filmmuseum (*Crazy Cinématographe*). Ha inoltre eseguito l'accompagnamento per il *Downhill* di Hitchcock. È tra i fondatori del Kennington Bioscope, che proietta regolarmente rari film muti con ac-

compagnamento dal vivo al Museo del Cinema di Londra.

John Sweeney *has played for silent film since 1990, starting at Riverside Studios in London and subsequently playing at many venues in Britain including the National Film Theatre, the Barbican Cinema, Nottingham Broadway, The Imperial War Museum, and Bristol Watershed. He has played for the British Silent Cinema Festival since it's inception, and has since 2000 been a regular pianist at the Giornate del Cinema Muto in Pordenone, Italy. He is a regular performer at the Slapstick Festival of silent comedy in Bristol, and has also played at other festivals in Austria, Germany, Italy and Slovenia. He has recorded DVDs for the British Film Institute (*Wonderful London*, parts of* Pioneers and Primitives*) and also Cineteca di Bologna (*Albert Capellani*) and Edition Filmmuseum (*Crazy Cinématographe*), as well as recording a soundtrack for Hitchcock's* Downhill *for broadcast on Sky Tv. He is one of the founders of the Kennington Bioscope, doing regular screenings of neglected silent films at the Cinema Museum London with live music.*

Gabriel Thibaudeau, compositore, direttore e pianista, è nato nel 1959 e ha studiato pianoforte alla scuola di musica Vincent D'Indy e composizione all'Università di Montreal. Ha cominciato a lavorare a quindici anni come pianista accompagnatore per la danza. Negli ultimi venticinque anni ha suonato per Les Grands Ballets Canadiens e per La Cinémathèque Québecoise; ha composto per L'Octuor de France per oltre quindici anni. Le opere di Thibaudeau comprendono partiture per balletto, opera, musica da camera e varie composizioni orchestrali per film muti. Tra i suoi committenti internazionali vi sono il Musée du Louvre di Parigi, la Cineteca di Bologna, il Festival di Cannes, la National Gallery di Washington, Les Grands Ballets Canadiens e la Montreal Symphony Orchestra. Gabriel Thibaudeau è rappresentato da Troublemakers Inc.
www.gabrielthibaudeau.com

Gabriel Thibaudeau*, born in 1959, Canadian composer, pianist and conductor, studied piano in Montreal at the Vincent D'Indy music school and composition at l'Université de Montreal. He started work at the age of 15 as a pianist for ballets. Since then, he has been a pianist for Les Grands Ballets Canadiens, appointed pianist at La Cinémathèque Québecoise for the last 25 years and the composer in residence with L'Octuor de France for more than 15 years. Thibaudeau's work includes music for ballets, the opera, chamber music and several orchestral compositions for silent films. Several international institutions have commissioned him work, among them: the Musée du Louvre in Paris, the Cineteca di Bologna, Festival de Cannes, the National Gallery in Washington, Les Grands Ballets Canadiens and the Montreal Symphony Orchestra. Gabriel Thibaudeau is represented by Troublemakers Inc.*
www.gabrielthibaudeau.com

XX MOSTRA MERCATO DELL'EDITORIA CINEMATOGRAFICA
20th IL CINEMA RITROVATO BOOK FAIR

24 giugno-1 luglio, ore 9-18.30 / *24 June -1 July , 9am-6.30pm*
2 luglio, ore 9.30-13 e 15-18.30 / *2 July, 9.30am-1pm and 3pm-6.30pm*
3 luglio, ore 9.30-15 / *3 July, 9.30am-3pm*

Biblioteca Renzo Renzi, Piazzetta Pasolini 3b, Bologna
Ingresso libero / *Free admission*

La Mostra Mercato dell'Editoria Cinematografica, allestita ogni anno in occasione del Cinema Ritrovato presso la Biblioteca Renzo Renzi, è un luogo d'incontro unico per tutti i lettori, scrittori, studiosi, critici e appassionati di cinema.

La Mostra offre una selezione delle più importanti e prestigiose edizioni internazionali di libri, Dvd e vinili: prime edizioni, cofanetti in tiratura limitata, film rari per la prima volta disponibili per l'home video, i migliori e più recenti scritti sul cinema, colonne sonore e raccolte dedicate alla musica da film, oltre a una ricca selezione di manifesti e locandine vintage. Una proposta che appagherà tutti, dai cinefili più esigenti a chi sta muovendo i primi passi alla scoperta dell'arte cinematografica.

Da quest'anno, si aggiunge tra gli espositori CAM Sugar, importante etichetta di musica da film – con un catalogo di oltre duemila colonne sonore originali e un roster di quattrocento compositori del cinema italiano e francese – il cui lavoro artigianale di restauro sonoro e grafico prende vita in nuove pubblicazioni in CD e vinile distribuite in tutto il mondo da Decca Records.

Dal 24 giugno al 24 luglio, sconto del 20% su tutto il catalogo delle Edizioni Cineteca di Bologna.

The Film Book Publishing Fair, held every year during Il Cinema Ritrovato at the Renzo Renzi Library, is a unique meeting place for readers, writers, scholars, critics and lovers of cinema.

The fair offers a selection of the most important and prestigious international books, DVDs and records: new releases, limited edition box sets, rare films available on home video for the first time and the best new film books, soundtracks and compilations of film music, not to mention a rich selection of vintage posters. There is something for everyone, from the most demanding of cinephiles to those who are taking their first steps towards discovering the art of cinema.

From this year, the ranks of exhibitors will be enriched by CAM Sugar, an important film music label with a catalogue of over 2,000 original soundtracks and a roster of 400 composers of Italian and French film music. Their artisan restorations of sound and graphic design are featured in new CD and vinyl releases distributed throughout the world by Decca Records.

From the 24 June to the 24 July there will be a discount of 20% on the Edizioni Cineteca di Bologna's entire catalogue.

IL CINEMA RITROVATO DVD AWARDS – XIX EDIZIONE
IL CINEMA RITROVATO DVD AWARDS – 19th EDITION

Il premio intende dare visibilità e incentivare i Dvd e i Blu-ray di qualità realizzati in tutto il mondo nel settore dell'home entertainment. Al concorso partecipano Dvd e Blu-ray pubblicati tra febbraio 2021 e febbraio 2022, relativi a film di acclamata importanza e di produzione anteriore al 1992 (trent'anni fa), rispettando così la vocazione più generale del festival. I premi sono suddivisi in cinque categorie: Miglior Dvd/Blu-ray (Premio Peter von Bagh), Migliore Dvd/Blu-ray singolo, Migliori bonus, Miglior riscoperta di un film dimenticato, Migliore collana/cofanetto.

The award aims to encourage and give visibility to quality home entertainment Dvds and Blu-rays from around the world. The competition is open to Dvds and Blu-rays released between February 2021 and February 2022 of important films made before 1992 (at least thirty years ago) and thus generally in line with the festival's theme. The awards are divided into five categories: Best Dvd/Blu-ray (The Peter Von Bagh Award), Best Single Release, Best Special Features (bonus), Best Rediscovery of a ForgottenFilm, Best Series/Best Box.

GIURIA / *JURY*

Lorenzo Codelli
Vicedirettore della Cineteca del Friuli di Gemona, è collaboratore, tra gli altri, di "Positif", "International Film Guide", "Urania", *Storia del cinema Einaudi*, *Dictionnaire du cinéma asiatique*, dell'Associazione Cinemazero e curatore di monografie su Marco Tullio Giordana, Tinto Brass, Ermanno Olmi, Pupi Avati, Gianni Amelio, Dante Spinotti. È inoltre consulente per il Festival del Cinema di Cannes e sceneggiatore di documentari sul cinema asiatico.

Vice-director of Gemona's Cineteca del Friuli, he writes for "Positif", "International Film Guide", "Urania", Storia del cinema Einaudi*,* Dictionnaire du cinéma asiatique*, and Cinemazero among others, and he has published numerous studies on Marco Tullio Giordana, Tinto Brass, Ermanno Olmi, Pupi Avati, Gianni Amelio, Dante Spinotti. He also works as a consultant for the Cannes Film Festival and as a scriptwriter for documentaries on Asiatic cinema.*

Shivendra Singh Dungarpur
Shivendra Singh Dungarpur è un pluripremiato regista, produttore e archivista cinematografico. È il fondatore e direttore della Film Heritage Foundation, organizzazione no profit dedicata alla salvaguardia del patrimonio cinematografico indiano. Nel 2021 è stato eletto nel Comitato Esecutivo della FIAF per un terzo mandato. È anche membro del consiglio del Mumbai Film Festival (MAMI). Con la casa di produzione Dungarpur Films ha diretto e prodotto quasi mille spot pubblicitari. Del 2012 è il suo primo lungometraggio documentario, *Celluloid Man*, vincitore di due National Awards e presente a più di cinquanta festival in tutto il mondo. Il suo secondo documentario, *The Immortals* (2015), ha vinto il Premio Speciale della Giuria per il Miglior Film al MIFF nel 2016. Il terzo, *CzechMate – In Search of Jiří Menzel*, è un'epopea di sei ore che esplora in maniera approfondita la Nouvelle Vague cecoslovacca. Il BFI e "Sight & Sound" lo hanno inserito tra le cinque migliori uscite del 2020.

Shivendra Singh Dungarpur is an award-winning filmmaker, producer and film archivist. He is the founder-director of the Film Heritage Foundation, a not-for-profit organisation dedicated to the preservation of India's film heritage. Shivendra was elected to the Executive Committee of FIAF for a third term in 2021. He is also a member of the Board of the Mumbai Film Festival (MAMI). Under the banner of Dungarpur Films he has directed and produced close to 1,000 commercials. In 2012 he made his first feature documentary, Celluloid Man*, which won two National Awards and travelled to over 50 festivals around the world. His second documentary* The Immortals *(2015) won the Special Jury Award for the Best Film at MIFF 2016. His third,* CzechMate – In Search of Jiri Menzel*, is a seven-hour epic that is an in-depth exploration of the Czechoslovakian New Wave. BFI and "Sight & Sound" voted it amongst the top five releases of 2020.*

Philippe Garnier
Philippe Garnier è giornalista, autore e traduttore. Dal 1982 è autore di una rubrica sul quotidiano francese "Libération", ed è stato l'inviato a Hollywood della trasmissione francese "Cinéma-Cinémas". È autore di otto libri; tra i più recenti, la biografia *Sterling Hayden, l'Irrégulier* (La Rabbia) e *Scoundrels and Spitballers: Writers and Hollywood in the 1930s* (Black Pool).

Philippe Garnier is a journalist, author and translator. He's been a "Libération" columnist since 1982, as well as the Hollywood interviewer for the French TV show Cinéma-Cinémas*. He is the author of eight books, most recently the biography* Sterling Hayden, l'Irrégulier *(La Rabbia), and* Scoundrels and Spitballers: Writers and Hollywood in the 1930s *(Black Pool).*

Pamela Hutchinson
Pamela Hutchinson è una scrittrice freelance, critica e storica del cinema. Specializzata in cinema muto, classici del cinema e ruolo delle donne nella storia del cinema, collabora stabilmente con "Sight & Sound", "The Guardian", "Empire", Criterion, Indicator

e la BBC. Ha pubblicato saggi per varie antologie ed è autrice del libro *Pandora's Box* (BFI Film Classics) e curatrice di *30-Second Cinema* (Ivy Press).

Pamela Hutchinson is a freelance writer, critic and film historian who contributes regularly to "Sight & Sound", "The Guardian", "Empire", Criterion, Indicator and the BBC, specialising in silent cinema and women's film history. She has written essays for several edited collections and is the author of the BFI Film Classic on Pandora's Box *and the editor of* 30-Second Cinema *(Ivy Press).*

Miguel Marías
Economista (in pensione), Miguel Marías è critico cinematografico, autore di sceneggiature per la TV, e autore, tra gli altri, di libri su Manuel Mur Oti, Leo McCarey, Raúl Ruiz. È il traduttore spagnolo di *Introduction à une vraie histoire du cinéma* e di cinque sceneggiature di Jean-Luc Godard, di *Claude Chabrol* di Michael Walker e Robin Wood e di *Fritz Lang in America* di Peter Bogdanovich. Insegna storia del cinema dal 2010. Ha diretto la Filmoteca Española (1986-1988) e l'ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1988-1990). Vive a Madrid.

Economist (retired), Miguel Marías is a film critic and author of books on movie directors (including Manuel Mur Oti, Leo McCarey, Raúl Ruiz). He has translated into Spanish Introduction à une vraie histoire du cinema*, five screenplays by Jean-Luc Godard,* Claude Chabrol *(Michael Walker & Robin Wood) and* Fritz Lang in America *(Peter Bogdanovich). He has been teaching cinema history since 2010, and formerly headed the Filmoteca Española (1986-88) and Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (1988-90). He lives in Madrid.*

Paolo Mereghetti
(Presidente di giuria / *Jury President*)
Critico cinematografico del "Corriere della Sera" dal 1989, dal 1993 è autore di un dizionario dei film che porta il suo nome (*Il Mereghetti*). È stato consulente per la Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia, ha collaborato con RadioTre e Raitre e ha pubblicato numerosi saggi (su Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette).

Film critic for "Corriere della Sera" since 1989, he is also author of the film dictionary series Il Mereghetti *since 1993. He has worked as a consultant for the Venice Film Festival as well as for RadioTre and Raitre. Mereghetti has also published numerous monographs on Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier and Jacques Rivette.*

FINALISTI / *FINALISTS*

FEHÉRLÓFIA
(Ungheria, 1981)
di Marcell Jankovics
Arbelos Films (Blu-ray)

IREZUMI
(Giappone, 1966)
di Yasuzo Masumura
Arrow Film Distributors Ltd
(Blu-ray)

IL MULINO DELLE DONNE DI PIETRA
(Italia, 1960) di Giorgio Ferroni
Arrow Film Distributors Ltd
(Blu-ray)

SHAW SCOPE VOL. 1
(1972-1979) di Shaw Brothers
Arrow Film Distributors Ltd
(Blu-ray)

LIAN AI YU YI WU
(Cina, 1931) di Bu Wancang
Beijing Disk Kino (Blu-Ray)

SOUTH & THE HEROIC AGE OF ANTARCTIC EXPLORATION ON FILM
(GB-Norvegia-Giappone-Nuova Zelanda-Uruguay, 1898-1922)
BFI (Blu-ray + Dvd)

L'ALDILÀ... E TU VIVRAI NEL TERRORE
(Italia, 1980) di Lucio Fulci
CG Entertainment (Blu-ray)

FASCISTA
(Italia, 1974) di Nico Naldini
CG Entertainment (Dvd)

MARIA DO MAR
(Portogallo, 1930) di Leitão de Barros
Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema (Dvd)

VASE DE NOCES
(Belgio, 1974) di Thierry Zéno
Cinémathèque Royale de Belgique – Cinematek (Dvd)

MELVIN VAN PEEBLES: ESSENTIAL FILMS
(USA, 1967-1972)
The Criterion Collection (Blu-ray)

WORKING GIRLS
(USA, 1986) di Lizzie Borden
The Criterion Collection (Blu-ray)

VOYAGE AU CONGO
(Francia, 1926) di Marc Allégret
Doriane Films (Dvd)

AMERASIA
(Germania, 1985)
di Wolf-Eckart Bühler
Edition Filmmuseum (Dvd)

ALAIN FLEISCHER
(Francia, 1968-2020)
Éditions Montparnasse (Dvd)

EKSTASE
(Cecoslovacchia, 1933)
di Gustav Machatý
Filmarchiv Austria (Dvd)

POLONIA RESTITUTA 1918-1920 / SZTANDAR WOLNOŚCI
(Polonia, 1928-1935)
di Józef Błeszyński, Ryszard Ordyński
Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny (Dvd)

CINEMA OF DISCOVERY: JULIEN DUVIVIER IN THE 1920S
(Francia, 1925-1930)
di Julien Duvivier
Flicker Alley / Lobster Films / Blackhawk Films® Collection
(Blu-ray)

LOS TALLOS AMARGOS
(Argentina, 1956)
di Fernando Ayala
Flicker Alley / The Film Noir Foundation (Blu-ray + Dvd)

FILIBUS
(Italia, 1915) di Mario Roncoroni
Kino Lorber / Milestone Films
(Blu-ray)

KEN JACOBS COLLECTION
(USA, 1955-2021)
Kino Lorber (Blu-ray)

THE COACHMAN
(Corea, 1961) di Kang Dae-jin
Korean Film Archive (Blu-ray)

SATYRICON DI POLIDORO
(Italia, 1968) di Gian Luigi Polidoro
Mustang Entertainment (Dvd)

FEHÉRLÓFIA
(Ungheria, 1983) di Marcell Jankovics
National Film Institute Hungary
(Dvd)

JÁNOS VITÉZ
(Ungheria, 1973) di Marcell Jankovics
National Film Institute Hungary
(Dvd)

BELPHÉGOR
(Francia, 1926)
di Henri Desfontaines
Pathé Films / Fondation Jérôme Seydoux-Pathé (Blu-ray + Dvd)

LA FEMME ET LE PANTIN
(Francia, 1929)
di Jacques de Baroncelli
Pathé Films / Fondation Jérôme Seydoux-Pathé (Blu-ray + Dvd)

THE AMUSEMENT PARK
(USA, 1975) di George A. Romero
Potemkine Film (Blu-ray)

HAXÄN
(Svezia, 1922)
di Benjamin Christensen
Potemkine Film (Blu-ray + Dvd)

THE FLOWER THIEF
(USA, 1960) di Ron Rice
Re:Voir Video (Dvd)

ÖRÖKBEFOGADÁS
(Ungheria, 1975) di Márta Mészáros
Second Run (Blu-ray)

NOČNÍ JAZDCI
(Cecoslovacchia, 1981)
di Martin Hollý
Slovenský filmový ústav (Blu-ray)

THE SERVANT
(GB, 1963) di Joseph Losey
StudioCanal (Blu-ray)

EDWARD EVERETT HORTON: 8 SILENT COMEDIES
(USA, 1927-1928) di J.A. Howe, Nicholas T. Barrows
Undercrank Productions (Dvd)

CHEŁMSKA 21. 70 YEARS OF THE DOCUMENTARY AND FEATURE FILM STUDIOS IN WARSAW
(Polonia, 1955-2018)
WFDiF – Wytwórnia Filmów Documentalnych i Fabularnych
(Dvd)

EUROPA CINEMAS AUDIENCE DEVELOPMENT & INNOVATION LAB

Riconnettere e ricostruire comunità cinematografiche attraverso la collaborazione
Re-connecting and re-building cinema communities through collaboration

Bologna, da sabato 25 a mercoledì 29 giugno / *Bologna, Saturday 25 – Wednesday 29 June*

Con le sue 1217 sale in 739 piccole e grandi città di 42 paesi, la rete Europa Cinemas continua a sostenere la vita dei film europei e a svolgere un ruolo fondamentale nel comunicare in modo coinvolgente la diversità e ricchezza della cultura cinematografica in un mercato sempre più omogeneo guidato da attori globali. Negli ultimi diciassette anni Europa Cinemas ha facilitato la condivisione di competenze tra gli operatori del cinema attraverso l'Audience Development & Innovation Lab qui a Bologna e nelle sedi distaccate di Sofia, Siviglia, Cluj, Sarajevo, Lipsia, Salonicco, Mantova e altrove. Nel corso degli anni i laboratori hanno riunito più di duemila partecipanti per affrontare una questione fonda-

The Europa Cinemas network, with 1,217 cinemas in 739 cities and towns in 42 countries, continues to underpin the life of European films and play a key role in engaging people in the diversity of film culture among an increasingly homogenous market driven by global players. Over the past 17 years, Europa Cinemas has facilitated the sharing of knowhow among cinema practitioners through the Audience Development and Innovation Lab here in Bologna, as well as offshoots in Sofia, Sevilla, Cluj, Sarajevo, Leipzig, Thessaloniki, Mantua, and elsewhere. Over the years, the labs have brought together more than 2,000 participants to grapple with the vital question of how to develop audiences for a broader range of films.

mentale: come allargare e diversificare il pubblico per una più ampia gamma di film.

Dopo un biennio molto complesso per il settore, durante il quale i laboratori online hanno permesso agli operatori europei di restare in contatto tra chiusure di sale e tempi incerti, Europa Cinemas ha unito ancora una volta le forze con la Cineteca di Bologna per organizzare la 16ª edizione del Bologna Audience Development & Innovation Lab, che si terrà durante il festival Il Cinema Ritrovato.

Questa edizione sarà guidata da Metka Daris (direttrice di Kinodvor, Lubiana, Slovenia) insieme a Matthias Damm (direttore di Casablanca, Norimberga, Germania). Aperto a tutti gli esercenti europei, il laboratorio di Bologna, intitolato *Riconnettere e ricostruire comunità cinematografiche attraverso la collaborazione*, si concentrerà su strategie collaborative innovative per la programmazione e l'audience development, nonché su come affrontare un panorama cinematografico in evoluzione e le nuove abitudini del pubblico.

Le sessioni daranno ai partecipanti l'opportunità di condividere i loro metodi per riportare il pubblico nelle sale, trovare nuove modalità di coinvolgimento e rendere i cinema attraenti nel periodo post-pandemico. Saranno molti gli argomenti trattati dal laboratorio: tra questi, le strategie per riconquistare la fiducia del pubblico, i progetti collaborativi per attirare nuove fasce di pubblico, il marketing digitale, le iniziative green e inclusive. Approfondimenti basati sulla pratica, piccoli gruppi di discussione e tavole rotonde aiuteranno gli operatori europei a trovare soluzioni creative a problemi specifici e forniranno molte occasioni per condividere e proporre idee con il gruppo più ampio. Gli esercenti potranno esporre i loro problemi, distanziarsi dalla pratica quotidiana e confrontarsi con i colleghi per riflettere sui propri approcci, condividere competenze e trovare soluzioni pratiche grazie a nuovi stimoli.

After a very challenging two-year period for the sector, in which the Online Labs allowed European exhibitors to stay connected amid cinema closures and uncertain times, Europa Cinemas has teamed up once again with Cineteca di Bologna to organise the 16th edition of the Bologna Audience Development & Innovation Lab, during Il Cinema Ritrovato festival.

This edition will be led by Metka Daris (director of Kinodvor, Ljubljana, Slovenia) together with Matthias Damm (director of Casablanca, Nuremberg, Germany). Open to all European exhibitors, the Bologna Lab, titled Re-connecting and re-building cinema communities through collaboration*, will focus on future-oriented strategies for programming, audience development and collaboration, as well as how to deal with the evolving cinema landscape and new audience habits.*

The sessions will give participants the opportunity to share approaches to bringing audiences back to the cinemas, and finding new ways to engage them, as well as how to make cinemas attractive in a post-Covid era. The Lab will cover such topics as: how to regain the audience's trust, collaborative projects to attract new audiences, digital marketing, green and inclusive initiatives. Practice-based insights, small group discussions, and panels will help European practitioners find creative solutions to specific challenges as well as providing plenty of opportunities to share and pitch ideas with the wider group. Exhibitors can bring their issues to the Lab, step back from the day-to-day and spend time with peers to reflect on their own approaches, share expertise and find practical solutions through new input.

WORKSHOP ACE: PRESERVARE LA CONOSCENZA
ACE WORKSHOP: THE PRESERVATION OF KNOWLEDGE

Martedì 28 giugno, 10-13 e 14-17 / *Tuesday 28 June, 10am-12pm and 2pm-5pm*
Bologna, Sala conferenze MAMbo, via Don Minzoni 14

L'inizio del Ventunesimo secolo ha portato con sé la trasformazione tecnologica più significativa che il cinema abbia conosciuto da quando è stato inventato. Il passaggio dall'analogico al digitale nell'intera filiera cinematografica, dalla produzione all'esercizio, ha avuto conseguenze molto più profonde di tutti gli altri cambiamenti tecnologici avvenuti nel primo secolo di cinema. Incluse la sostituzione della pellicola nitrato con quella in triacetato di cellulosa e persino il passaggio dal muto al sonoro.

The beginning of the 21st century brought along the most significant technological transformation that cinema has undergone since its invention. The replacement of analogue systems with digital technology in the entire cinematic chain from production to exhibition has had far more profound consequences than all the technological changes that occurred in the first century of cinema. These include the replacement of the 35mm cellulose nitrate film base with cellulose triacetate, and even the transition from silent cinema to sound cinema.

Una delle conseguenze della rivoluzione digitale è la necessità di stabilire una metodologia archivistica completamente nuova – compresi gli archivi digitali, la cui sostenibilità a lungo termine è ancora tutta da dimostrare. Ma un'altra e non meno decisiva conseguenza è la necessità di definire come intendiamo d'ora in poi preservare e rendere accessibile la grande collezione storica del cinema del Ventesimo secolo. Accettiamo che qualsiasi supporto digitale costituisca lo standard corrente diventi l'unico tramite per accedere al cinema del passato? Oppure, malgrado le difficoltà intrinseche, scegliamo di mantenere l'intera filiera archivistica analogica per conservare, preservare e mostrare i film nella loro forma originale?

In linea con la loro missione di conservazione, probabilmente la maggior parte delle *film heritage institutions* (FHI) considererà che le opere nate nell'era del cinema analogico debbano essere preservate e proiettate usando la tecnologia analogica tradizionale. Per sostenere i metodi tradizionali, tali istituzioni dovranno tener viva la conoscenza accumulata sul cinema analogico, la sua natura, la sua tecnica e la sua storia. Solo in questo modo sarà possibile continuare a conservare e proiettare in maniera professionale le pellicole. Mantenere questo know-how sarà un compito sempre più difficile nell'attuale panorama audiovisivo completamente digitale. Sarà compito delle FHI mantenere questa conoscenza all'interno del proprio ambito, sviluppando al contempo le proprie operazioni digitali per tenere il passo con la produzione attuale di film che vanno ad aggiungersi al patrimonio.

A questo punto è importante sollevare alcune questioni da discutere all'interno delle FHI:

1. In che misura lo staff e i team di queste istituzioni hanno smarrito la conoscenza del patrimonio cinematografico analogico e del modo in cui trattarlo? La richiesta di digitalizzazione del patrimonio cinematografico ha fatto sì che la formazione dei nostri team si concentrasse esclusivamente sulle pratiche digitali?

2. Il pensionamento di tecnici esperti ha reso arduo conservare la conoscenza della tecnologia analogica all'interno delle FHI? C'è stata sufficiente trasmissione di competenza e conoscenza?

3. Come affrontare la scarsità di fornitori di prodotti connessi al patrimonio cinematografico analogico? Dove comprare pellicole e materiali di consumo come nastro, leader e prodotti chimici da laboratorio? Dove reperire i pezzi di ricambio per assicurare il funzionamento di vecchie apparecchiature come proiettori, attrezzature da laboratorio, moviole?

4. In parole povere: come garantire il trasferimento a una nuova generazione di archivisti di tutta la conoscenza specializzata necessaria a gestire e mantenere in funzione l'intera infrastruttura analogica, che oggi dipende da pochissimi tecnici specializzati?

Sono tutti temi che saranno discussi in questo workshop ACE, con l'obiettivo di sensibilizzare e di individuare strategie comuni per garantire la salvaguardia e l'accessibilità utilizzando i metodi del patrimonio cinematografico analogico prodotti in più di cent'anni di cinema.

One of the consequences of the digital revolution is the need to establish an all-new archival methodology – including digital repositories whose longterm viability is still unproven. But another, no less decisive consequence, is the need to define how we intend, from now on, to preserve and exhibit the great historical collection of 20th century cinema.

Do we accept that only whatever digital support is the current standard becomes the only vehicle for accessing cinema's past? Or, despite the inherent difficulties, do we choose to maintain the entire analogue archival chain to conserve, preserve and exhibit film in its original form?

In line with their mission of preserving heritage, it is likely that the majority of film heritage institutions (FHI) will consider that cinematic works born in the era of analogue film should be preserved and exhibited using traditional analogue technology. To uphold traditional methods, FHI will have to keep alive the accumulated knowledge of analogue film, its nature, its technique and its history. Only this will allow continued professional conservation and exhibition of film in the future. Maintaining this knowhow will be an increasingly difficult task in the current all-digital audiovisual landscape. It will be up to the FHI to maintain this knowledge within their domain, while at the same time developing their digital operations to be able to serve current production of film heritage.

It is important at this point to raise some questions for discussion within film heritage institutions:

1. How much have FHI teams and staff lost knowledge about analogue film heritage and how to work with it? Has the demand to digitise film heritage resulted in focusing our teams' training on digital concepts only?

2. Has the retirement of experienced technicians made it difficult to maintain knowledge of analogue film technology within the FHI? Has there been enough transmission of knowhow and knowledge?

3. How can we deal with the dearth of suppliers of products used with analogue film heritage? Where to purchase film stock and consumables such as tape, leaders and lab chemicals? Where to source spare parts to maintain the old machines – projectors, laboratory equipment, viewing tables?

4. In a nutshell: how can we guarantee the transfer to a new generation of archivists of all the specialised knowledge necessary to run and maintain the entire analogue infrastructure, which today depends on very few specialised technicians?

These issues will be discussed in this ACE workshop, with the aim of raising awareness and finding common ways to guarantee the safeguarding and continued availability (using traditional methods) of analogue film heritage produced in over a century of cinema.

FRIENDS OF THE CINETECA DI BOLOGNA

Friends of the Cineteca di Bologna è un'organizzazione no-profit che opera negli Stati Uniti per raccogliere fondi a sostegno della Fondazione Cineteca di Bologna e delle sue attività. La nostra missione è incoraggiare la conservazione, il restauro e la circolazione del cinema in quanto espressione artistica universale, la condivisione delle collezioni, la realizzazione del festival Il Cinema Ritrovato, il restauro del Cinema Modernissimo, sostenere la conoscenza del patrimonio cinematografico attraverso progetti educativi, formazione, ricerca e pubblicazioni; promuovere altre attività no-profit, di natura didattica o scientifica ad essa associate. Friends of the Cineteca di Bologna mira a sostenere l'esperienza, il sapere e la visione della Cineteca, a rafforzare i suoi legami e la sua visibilità a livello internazionale, attraverso la circolazione di idee e progetti. Vorremmo coinvolgere tutti coloro che amano il cinema e desiderano sostenere il lavoro svolto dalla Cineteca di Bologna, Il Cinema Ritrovato e i suoi progetti di restauro in corso e futuri.

Friends of the Cineteca di Bologna *is a non-profit organization that operates to raise funds to support Cineteca di Bologna and its core mission. We encourage the restoration, dissemination and preservation of cinema as universal work of art; to make films available to the public and to present the annual Il Cinema Ritrovato or the restoration of the Modernissimo Theatre; to increase knowledge about film culture through educational programs, training, research and publishing; and to carry on other charitable, educational and scientific activities associated with this goal. Friends of the Cineteca di Bologna aims at supporting Cineteca di Bologna's experience, vision and know-how and strengthening its connections around the world, to a flow of knowledge and ideas. We would like to involve anyone who loves cinema and wishes support to the work done by Cineteca di Bologna, its annual festival Il Cinema Ritrovato and its on-going and future restoration projects.*

Friends of the Cineteca di Bologna is exempt from federal income tax under section 501(c)(3) of the Internal Revenue Code. Donors can deduct their contributions under IRC Section 170.

www.friendsofcinetecadibologna.org

Board of Directors
Matthew H. Bernstein, *President*, Donald Crafton, *Secretary*, Grover Crisp, *Treasurer*

FRIENDS OF CINETECA BOLOGNA

L'Europa ama i festival europei del cinema

Luoghi ideali di incontro e di scambio, i festival offrono un ambiente vivace e accessibile al talento, alle storie e alle emozioni: in due parole, al cinema europeo.

Il Creative Europe – MEDIA Sub-programme dell'Unione Europea si propone di stimolare la competitività dell'industria europea dell'audiovisivo, di promuoverne la varietà e di incoraggiare la circolazione transnazionale dei film. Il programma riconosce il ruolo culturale, sociale ed economico dei festival nella creazione di uno spazio interattivo attraverso cui scoprire i film europei.

Questi festival si segnalano per la ricca e diversificata programmazione, le attività a sostegno dei giovani professionisti, l'impegno a promuovere l'alfabetizzazione e ad accrescere l'interesse del pubblico e l'importanza conferita alla creazione di reti internazionali al fine di facilitare l'accesso a opportunità di incontro indirizzate ai professionisti e al pubblico. Nel 2021, il Creative Europe – MEDIA Sub-programme ha supportato 92 festival in 29 paesi partecipanti al MEDIA Sub-programme.

Il Creative Europe – MEDIA Sub-programme ha il piacere di offrire il proprio sostegno alla XXXVI edizione del Cinema Ritrovato. Ci auguriamo che questo evento così ricco e stimolante vi appassioni.

Europe Loves European Film Festival

A good place to meet and to exchange, festivals provide a vibrant and accessible platform for talent, stories and emotions – in short European Film.

The Creative Europe – MEDIA Sub-programme of the European Union aims to foster the European audiovisual industry's competitiveness, to promote its rich variety and to encourage the cross-border circulation of films. The programme acknowledges the cultural, social and economic role of festivals in creating an interactive platform for people to discover European films.

Film festivals stand out with their rich and diverse European programming, their activities in support of young professionals, their commitment to audience development and film literacy, and the importance they give to networking and meeting opportunities for professionals and the public alike. In 2021, the Creative Europe – MEDIA Sub-programme supported 92 festivals across 29 countries participating in the MEDIA Sub-programme.

Creative Europe – MEDIA Sub-programme is pleased to support the XXXVI *edition of the Cinema Ritrovato. We hope you enjoy a rich and stimulating event.*

CAMBIARE PER RITROVARSI
Il Cinema Ritrovato per l'ambiente

Il Cinema Ritrovato vuole cambiare
Una manifestazione culturale ha il compito di promuovere un cambiamento che riguarda la collettività.

Il Cinema Ritrovato deve cambiare
Non dall'oggi al domani, per imitazione, ma con il coinvolgimento di professionisti qualificati. Intervenendo direttamente sulle criticità riscontrate davanti e dietro allo schermo.

Il Cinema Ritrovato sta già cambiando
L'edizione 2022 punterà alla carbon neutrality e alla riforestazione.
L'edizione 2022 sarà quella che determinerà le concrete azioni da attuare insieme, da adesso in poi, per diventare veramente green, grazie all'analisi di **zeroCO2.**
Non si parla solo di chi organizza il festival, ma di una vera sinergia tra spettatori, ospiti, addetti ai lavori per rendere questo cambiamento reale.

CHANGE REDISCOVERED
Il Cinema Ritrovato for the environment

Il Cinema Ritrovato wants to change
A cultural event should promote positive community change.

Il Cinema Ritrovato must change
Not overnight or by imitation.
With the involvement of experienced professionals.
With direct action regarding the critical issues on both sides of the screen.

Il Cinema Ritrovato is already changing
The 2022 festival is committed to carbon neutrality and reforestation.
This edition will determine what actions need to be implemented to become a truly green event thanks to the analysis of ***zeroCO2****.*
It's not just about the festival organisers. It's about real synergy between viewers, guests and professionals to create a change that is real.

Desideriamo esprimere il nostro più caloroso ringraziamento a
Our warmest thanks to

Sostenitori del Cinema Ritrovato
Il Cinema Ritrovato's supporters

Erich von Stroheim
Ugo Baistrocchi
Philippe Bober
Oksana Bulgakowa
Maddalena Ceccolini
Thomas Christensen
Elena Dagrada
Michela Fornasini
Donatello Fumarola
Maria Silvia Gatta
André Gaudreault
Lucien Logette
Jean Pierre Neyrac
Susan Ohmer
Peter Rist
Massimo Riva
Costanza Salvi
Heide Schlupmann
Casper Tybjerg
Marco Vanelli
Nicholas Varley
James White

Sophia Loren
Antti Arvi Tapani Alanen
Natalie Bernstein
Matthew Bernstein
Jean-Pierre Berthomé
Chris Byrne
Rob Byrne
Shivendra Singh Dungarpur
Teesha Cherian Dungarpur
Kate Guyonvarch
George Latymer
David Stenn
Cynthia Walk

I volontari del Cinema Ritrovato che hanno offerto tempo e passione alla nostra causa e reso migliore il festival
Il Cinema Ritrovato volunteers who devoted their time and passion and made the festival a better place

Nabilah Adzani, Elisabetta Agresti, Anna Alajmo, Giorgia Alberoni, Benedetta Aliberti, Parrella, Matilde Alvino, Dora Anastasi, Laura Anselmi, Anna Lisa Antonello, Zeynep Ayasligil, Maddalena Azzerboni, Rossella Bacca, Sara Baccanelli, Sara Baldari, Filippo Barbanti, Maud Beard, Cecilia Bellentani, Gaia Berettoni, Giulia Bergamaschi, Sofia Bergamini, Alice Bertarini, Daniela Bidoli, Matteo Bocchialini, Guido Borrelli, Lisa Bragantini, Audrey Bran, Claudia Brizzi, Marta Brunetti, Morena Brunetti, Davide Brunetti, Andrea Cacozza, Francesca Caminada, Martina Campa, Giacomo Campanella, Giuseppe Cannito, Marco Cannone, Virginia Canu, Aurora Caparra, Elisa Capoferri, Flavia Carlaccini, Valentina Carnali, Laura Carpisassi, Fabiana Carta, Jacopo Caruso Albertazzi, Noemi Castelvetro, Giada Castorrini, Simone Cauli, Irene Cavazzuti, Annalisa Cecconi, Andrea Chionna, Elisa Ciccone, Aurora Ciminnisi, Simona Cocchi, Ilaria Colavita, Igor Colussi, Elisa Cominetti, Giulia Conti, Paolo Contu, Matteo Cordari, Ennio Giuseppe Cretella, Anna Cristofaro, Eloisa Cristofori, Addie Crosby, Carlotta Curti, Giulia Damiano, Rossana D'Amico, Maria Adelaide Dassié, Rossella De Biasi, Edoardo De Crescentiis, Roberta De Michele, Bianca De Peppo Cocco, Donatella De Sanctis, Andrea Di Bello, Gaia Di Cicco, Giulio Di Maio, Gianmarco Di Teodoro, Carmelinda Digirolamo, Diletta Diomedi, Angelica Donini, Luca Driol, Beatrice Elespini, Antonella Errico, Sam Esser, Antonella Eustazio, Lucia Fabara, Eugenia Fabbri, Sofia Farné, Erika Fasano, Fabrizio Fatelli, Sarah Ferraiuolo, Matilde Ferrarini, Virginia Flamini, Eleonora Frumenti, Irene Galazzi, Ethel Gallo, Aaron Gambone, Alberto Garrisi, Mariagiulia Garzella, Daniela Gennaro, Alice Gerosa, Alberto Iacopo Ghezzi, Federica Giallonardo, Gabriele Giangiulio, Chiara Giardini Mavilla, Martina Giovannini, Julia Grabowska, Siria Grasso, Roberta Guglietti, Serena Iannantuono, Monica Iannicelli, Karssen Inez, Emanuela Iossa, Greta Iovane, Una Jones, Hoda Karami, Robert Kilpatrick, Clarissa Lapena, Elisa Lasala, Ilaria Liko, Alessandra Lovino, Maria Luban, Maddalena Lughezzani, Sara Luppi, Alberto Maccaferri, Alice Macchia, Sara Maestri, Maria Magini, Elena Magnani, Ilaria Magri, Roberta Maini, Alessandra Manca, Alessia Mandelli, Monica Marcasciano, Virginia Marcolini, Élise Maréchal, Luigi Mariani, Andrea Marino, Alessandro Marzo, Giulia Massaggia, Irene Matas, Adèle Maury, Simone Mazzali, Lucy Mccabe, Rahab Mcqueen, Alberto Meleleo, Daniel Menghin, Filippo Mengoni, Stefano Minervini, Sofia Mischi, Ester Miselli, Federica Mistura, Matilde Montesi, Viola Morganti, Laura Motzo, Luigi Muraca, Ilaria Murali, Mariateresa Musca, Maria Vittoria Mussio, Michela Musumeci, Eva Olcese, Greta Ortalli, Filippo Paladin, Alice Paladino, Marzia Palatiello, Elisabetta Seconda Palomba, Massimo Paolini, Chiara Paolucci, Simona Papa, Cleo Pascarella, Angela Pastore, Cecilia Pastorino, Cristina Pedersoli, Tania Pellegrini, Federica Peluso, Raffaella Perri, Samuele Picarelli Perrotta, Sara Piersigilli, Claudia Preite, Alessia Previtera, Luca Previtera, Sofia Radin, Nadia Ragusa, Ottavia Rancati, Marta Ravveduto, Claudio Renzetti, Martina Resta, Martina Ricchetti, Flavia Riccitelli, Inés Rodriguez Miracle, Antonella Rosati, Maria Elena Roselli, Marta Rotelli, Letizia Rucco, Gabriella Ruggiero, Selena Sala, Ilaria Salierno, Valentina Salierno, Silvia Salvador, Laura Sansone, Elena Santin, Sofia Sartori, Laura Savoini, Emanuele Sbrocchi, Federica Scalera, Vittoria Sibilia, Adriana Sicuro, Alessandra Signorini, Tea Sirotić, Anna Smirnova, Michela Solitro, Francesco Spagnol, Marzia Sperandio, Matilde Sproccati, Silvia Strambi, Karkyeong Suh, Elisa Suzzi, Martina Tamburello, Erica Testi, Chiara Tomaselli, Ughetta Tona, Elena Tonon, Marica Travaglino, Giorgio Triani, Alessio Tropea, Batima Tulegenova, Edoardo Urbani, Beatrice Varallo, Hannah Vaughan, Eleonora Vecchio, Maria Joana Ventosa, Ekaterina Vetrova, Rosy Villa, Luisa Fernanda Villanova, Sara Vitali, Sara Vivenzio, Laura Vola, Anna Vullo, Allegra Wirmer, Sophia Wirmer, Yaqing Xue, Vito Alberto Zaccheo, Paola Zaffiri, Sonia Zanfi, Esther Zingariello, Martina Zito

INDICE DEI FILM
FILM INDEX

Accuso Mussolini!, 90
Agnès Varda – Pier Paolo Pasolini – New York – 1967, 212
Ai bagni Italia, Sanremo, Imperia, 327
Alfred Hitchcock Presents: Man From the South, 296
Algérie en flammes, 112
Ali Baba et les quarante voleurs, 22
All That Money Can Buy, 191
Anna-Liisa, 49
A noi!, 90
Ansikten I Skugga, 280
Antigone, 316
Antoinette Sabrier, 321
Apache Drums, 265
Apenas un delincuente, 262
Apothéose fasciste, 59
Appesi alla perforazione, Torino, 327
Arabesque, 307
Arroseur arrosé, L', 333
Aschenputtel, 43, 336
Asie mineure. Un formidable incendie détruit les deux tiers de Smyrne, 59
Assassinat du Duc de Guise, L', 20
Ateljéinteriör, 281
Au Japon après le cataclysme, 322
À vendredi, Robinson, 83
Aventures de Robinson Crusoé, Les, 23
Avskedet, 238
Až přijde kocour, 207

Badou Boy, 119
Balaoo, 67
Barbier de Séville, Le, 163, 321
Bataille d'oreillers, 23
Battle of the Century, The, 333
Beast with Five Fingers, The, 293
Beatles: Get Back, The, 96
Béhula, 182
Between, 317
Black & White, 335
Black Tuesday, 273
Blind Husbands, 178
Blowing Wild, 270
Blues Brothers, The, 256
Boy Meets Girl, 242
Brave Sünder, Der, 153
Brothers Laure, Les, 20
Brumes d'automne, 171
Buck and the Preacher, 228
Bunt na kuklite, 133
Buñuel, un cineasta surrealista, 76

Cainà ovvero l'isola e il continente, 35
Cake-walk au Nouveau Cirque, Le, 23
Cambrioleur, Le, 29
Canoa: memoria de un hecho vergonzoso, 124
Carmen, 243
Carso, Il, 91
Catastrophe de la Martinique, La, 25
Caught, 196
Cavallette, 334
C'era una volta…, 308
Cérémonie à Tunis [Muhammad VI Al-Habib Bey], 56
Chambre 666, 75
Changing Hues, 57
Cheshmeh, 226
Chien et la pipe, Le, 30
Christmas Carole, 211
Ciociara, La, 303
Cireur, Le, 21
Collier de Kali, Le, 71
Compartment, 317
Comunione di guerra, San Giovanni in Laterano, Roma, 327
Conformista, Il, 217
Contras' City, 117
Convict 13, 166
Cops, 333
Corbeau et le renard, Le, 321
Čovjek bez lica, 137
Čovjek nije tica, 139
Crazy to Marry, 180
Cri dans la nuit, Un, 62
Crime and Punishment, 288
Cunégonde femme crampon, 164
Cunégonde reçoit sa famille, 164
[Cyclistes dans un jardin de la Villa Lavanchy-Clarke], 30

Damas, Syria. Abd el-Kader, Émir arabe d'Algerie, 56
Dancing Grace. Studies of Madame Lopokova, 58
Danse, 328
Danse du faune, La, 323
Danse tunisienne, 23
Danse turque, 22
Danseuse de Siva, La, 71
Dans la nuit, 185
Dans les ruines de Carthage, 69
Dar Ghorbat / In der Fremde, 123
Day Dreams, 167
[Debarquement du President Émile Loubet et du Tsar Nicolas II d'un bateau], 25
Decameron Nights, 268
Deep Throat, 248
Déjeuner du moine, Le, 21
Deus e o diabo na terra do sol, 116
Deveti krug, 134
Dolgie provody, 216
Doppelte Gesicht: Peter Lorre, Das, 296
Dornröschen, 44, 336
Doroshkechi, 219
Douglas Harbor Paddle Steamer, 30
Driver, The, 235
Duschen, San Francisco, 317

Easy Street, 323
Éclair-Journal. Les nouvelles du monde entier, No. 26, 59
Eco binz, 335
Écoles de l'Alliance israélite universelle en Tunisie, Les, 56
Eden de La Ciotat, L', 86
Eine Kamera ist kein Molotow-Cocktail, 93
Él, 199
Electric House, The, 333
Enchanted City, The, 46
Engelsch-Indië, No. 1, 59
Enligt Lag, 281
Équilibre impossible, L', 29
Éruption volcanique à la Martinique, 25
Et j'aime à la fureur, 94
Exposing Muybridge, 79
Extraordinary Waiter, The, 23

Face Behind the Mask, The, 290
Familiengruft – Ein Liebesgedicht an meine Mutter, 315
Fée aux étoiles, La, 24, 30
Felix In Hollywood, 323
Femme de nulle part, La, 41
Fêtes de couronnement de S.M. Alphonse XIII. Course royale de taureaux, 27
Figli di Sansonia, I, 179
Fingerfächer, 315
Fleur de mort, La, 69
Fleur empoisonnée, La, 67
Flip the Frog – Soda Squirt, 334
Flirt en chemin de fer, 21
Flying Train, The, 29
Foolish Wives, 52
Fort-de-France: marché, 25
Fragment, 315
Frühstück der Hyäne, Das, 316
Fumare al contrario, 327
Funérailles du Bey de Tunis en Nasr Bey, 56

Gandhi, 59
Gerald McBoing-Boing, 334
Gezeichneten, Die, 34
Giant, 200
Giochi in giardino, 326
Giornata particolare, Una, 309
Gisèle a manqué le train, 165
Gladiateur combattant. Études de gestes et d'attitudes, 323
Godfather, The, 222
Godfather Part II, The, 224
Goofy Gymnastics, 334
Gospod Filodendron in Jablana, 335
Grand Display of Brock's Fireworks at the Crystal Palace, 26
Grasshopper and the Ant, The, 336
Great Dictator, The, 190

Hägringen, 278
Heller in Pink Tights, 302
Her Violet Kiss, 96
Hippocampe, ou 'cheval marin', L', 323
His Only Pair, 26
Homme à la tête en caoutchouc, L', 333
How to Stop a Motor Car, 26

Ich bei Tag und Du bei Nacht, 155
Ieri, oggi, domani, 305
Ihre Majestät die Liebe, 151
Ingenting Ovanligt, 280
In montagna, 327
Intervention malencontreuse, 30
In treno, da Vicenza verso Padova, 327
Invaders from Mars, 245
Iré a Santiago, 115
Irlande. La bataille autour du Palais de justice de Dublin, 59
I Was an Adventuress, 290

Jacques Tati, tombé de la lune, 77
Jane Campion, la femme cinéma, 85
Já que ninguém me tira para dançar, 88
Ježeva kuća, 335
Jolies baigneuses, Les, 323
Joueur, Le, 67

Kabarett-Programm Nr. 1, 156
Kabinett des Dr. Larifari, Das, 150
Kahdeksan surmanluotia, 120
Ken, 104
Kenki, 106
Kid Auto Races at Venice. Cal., 333
Kid Boots, 184
Kino-Pravda, No. 7, 56
Kiru, 103
Koffer des Herrn O.F., Die, 284
Kool Killer, 317
Korotkie vstreči, 215
Koyaa – Izmuzljivi papir, 335
Koyaa – Lajf je čist odbit, 335
Kri kri e il salame, 173
Kuap, 335
Kugelkopf, 315

[Ladies Training for Cycle Races], 26
Laogong zhi aiqing, 48
Last Picture Show, The, 220
Last Waltz, The, 74
Laveur de devantures, Le, 27
Lea e il gomitolo, 333
Lied ist aus, Das, 147
Linea 113, La, 334
Little Match Seller, The, 24
Lucerne: glissades et tobogan, 324
Ludwig, 232

M, 284
Mains libres, Les, 112
Maman et la putain, La, 230
Manifestation des fascistes défilé devant le Roi, 59
Man in the Attic, 271
Man Who Knew Too Much, The, 287
Marchand de nougat et de coco, Le, 27
Marché à Hanoï, 22
Marché à Saigon, 23
Marche sur Rome, La, 59
Mario Puzo's The Godfather, Coda: The Death of Michael Corleone, 225
Matrimonio, Sui colli di Bologna, 326

Mayor Entering His Carriage Near the Town Hall, Halifax, 25
Ménilmontant, 170
Mer, 27
Miriami kodutu koer, 335
Misérables, Les, 175
Mode uit Parijs 2, 174
Moine et le poisson, Le, 334
Montagnes russes nautiques, 27
Montand est à nous, 87
Morgan le pirate – La Cage, 67
Morning Bath, 328
Mr. Bean's Holidays, 333
Mr. Night Has a Day Off, 335
My Six Convicts, 267

Namidagawa, 108
Nanook of the North, 38
Navigli, Milano, 327
Negative Man, 317
Ne okreći se, sine, 131
Nick Carter – Le Mystère du lit blanc, 63
Nick Carter, le roi des détectives – Épisode 1: Le Guêt-apens, 62
Noi vivi – Addio Kira!, 193
Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens, 39
Nostalghia, 240
Nový druh, 335

Obedience, 92
Obsèques de Monseigneur Combes, 56
Oh! Die vier Jahreszeiten, 316
Olocausto, L', 173
One Way Street, 263
On the Trail of the Tigress, 177

Palloni aerostatici all'Arena Verona, 327
Pane, amore e…, 301
Partie de cartes mouvementée, Une, 328
Pat a Mat: Kutilské trampoty, 333
Pathé-Gazette n° 1 –12ème année. 11 janvier 1934, 321
Pay Day, 36
Peccato che sia una canaglia, 300
Pêche miraculeuse, La, 25, 27
Pêcheur à la ligne, Le, 20
Piazza Re Enzo, Giardini Margherita, Facoltà di ingegneria, 326
Piccoli uomini, Milano, 327
Picnic at Hanging Rock, 234
Pink Flamingos, 246
Pioniri maleni mi smo vojska prava, svakog dana ničemo ko zelena trava, 140
Pippo Barzizza, bobina n. 0028, 329
Ples v dežju, 135
Podlasica, 335
Polstermöbel im Grünen, 315
Porn Compilation [Two women one whip], 328
Portraits, Farbenfilm, 328
Poule merveilleuse, La, 27
Poupées, Les, 29
Précieuses ridicules, Les, 163
Prestidigitateur au café, Le, 29
Princ Ki-Ki-Do: Superdo, 335
Princ Ki-Ki-Do: Zima, 335
Privatsekretärin, Die, 148
Protéa, 69
Pulcinella e il pesce magico, 334
Puss in Boots, 336

Quinzième prélude de Chopin, Le, 50

Raffaello e la Fornarina, 173
Raid, The, 272
Réception de Millerand par le Bey de Tunis, 56
Red Hot Riding Hood, 334
Règle du jeu, La, 188
Rendez-vous avec Maurice Chevalier, 89
Reservist Before and After the War, 26
Ressources économiques de la France: la récolte de l'olive en Tunisie, Les, 56
Résurrection de Lazare, La, 69
Rêve d'opium, 43
Ricotta, La, 205
Ricotta, La – Director's Cut, 207
Riffa, La, 310
Rires et pleurs, 20
Robin Hood, 46
Rote Ohren fetzen durch Asche, 318
Rudge-Whitworth – Britain's Best Bicycle, 26

Saddle Tramp, 264
Salomé, 45
Samouraï, Le, 213
Sangue corso, 172
San Luca, Torre degli Asinelli e Piazza Maggiore, 326
Scherben bringen Glück, 157
Sciuscià, 194
Seagulls at Sea, 30
Secrets of a World Industry – The Making of Cinematograph Film, 58
Serpentin fait de la peinture, 51
Seven Thunders, 274
Shirokoya Komako, 102
Silenzio eroico, 173
Singin' in the Rain, 197
Six sœurs Dainef, Les, 27, 30
Smog, 203
So ein Mädel vergisst man nicht, 154
Soubrette ingénieuse, La, 30
Spacapufi: Žiže, 335
Specialità bolognesi, Pesca al fiume Savena, Caccia alle allodole, 326
Sposi a Roma, 327
Studie I – Uppvaknandet, 280
Studie II – Hallucinationer, 280
Studie III, 280
Studie IV – Frigörelse, 281
Studie V – Växelspel, 281
Subjektitüde, 316
Sul fiume ghiacciato, Mortegliano, Udine, 327

Taking, The, 82
Tau Ban No Hoi, 237
Téléphotographie (système Belin), La, 322
Tenebre, 251
Terre, La, 183
Thamp̄, 125
Three Ages, The, 168
Three Strangers, 292
Tissage du coton, Le, 323
Tommy, 249
Tony Arzenta, 231
Topkapi, 209
Trading Places, 256
Treasure of His Youth: The Photographs of Paolo Di Paolo, The, 81
Tri, 137
Tri zgodbe, 130
Trouville, reine de plages, 324
Tulipan, 315
Tu m'appartiens!, 187
Turquie, La, 59
Twin Peaks: Fire Walk With Me, 254

Učiteli, 127
Udinese vs Bologna, La mostra dei fiori in Piazza Maggiore, Un po' di Mille Miglia, Stefano e la neve, 326
Unterwasser, 317

Vacances de Monsieur Hulot, Les, 333
Varo dell'incrociatore Giovanni delle Bande Nere a Castellammare di Stabia, 327
Verlorene, Der, 294
Via Emilia, arrivo e attraversamento di Bologna in auto, La, 326
Victimes de l'alcoolisme, Les, 20
Videodrome, 253
Vie et la passion de Jésus-Christ, La, 21
Visages d'enfants, 324
Visions d'Afrique (Sfax), 322
Viva avis, 316
Voyage dans la lune, Le, 30, 334
Voyage de Gulliver à Lilliput et chez les géants, Le, 29

Waves at Southport, 30
Wenn du eine Rose siehst, 315
Wer nimmt die Liebe ernst…?, 152
When Daddy Comes Home, 26
Workers Leaving the Jute Works Barrow, 26
Written on the Wind, 202

Yek atash, 114

Zaseda, 140
Zenica, 132
Zigomar contre Nick Carter, 65
Zigomar, peau d'anguille, 65
Zigomar, roi des voleurs, 65
Znatiželja, 334
Zoé et le parapluie miraculeux, 165
Zohra, 55

INDICE DEI REGISTI
DIRECTORS INDEX

Alessandrini, Goffredo, 193
Antoine, André, 183
Argento, Dario, 251
Aurand, Ute, 315, 316
Avery, Tex, 334

Bachmann, Gideon, 93
Bauer, Branko, 131
Bendelack, Steve, 333
Beneš, Marek, 333
Bergala, Alain, 86
Berger, Ludwig, 155
Berr, Georges, 163
Bertolucci, Bernardo, 217
Bertuccelli, Julie, 85
Blasetti, Alessandro, 300
Bogdanovich, Peter, 220
Bois, Curt, 157
Bolváry, Géza von, 147
Bonzel, André, 94
[Booth, W.R.], 23
Bosetti, Roméo, 165
Bourgeois, Paul [Paul Sablon], 177
Bozzetto, Bruno, 334
Bruckman, Clyde, 333
Bryant, Charles, 45
Buñuel, Luis, 199

Cannon, Robert, 334
Capellani, Albert, 71, 175
Carax, Leos, 242
Caserini, Mario, 173
Cavandoli, Osvaldo, 334
Cazals, Felipe, 124
Čengić, Bahrudin Bato, 137
Chaplin, Charles, 36, 190, 323
Christanell, Linda, 315
Cline, Eddie, 166-168, 333
Coppola, Francis Ford, 222, 224-225
Costamagna, Filippo, 179
Cronenberg, David, 253
Cruze, James, 180
Cukor, George, 302
Cvijanović, Eva, 335
Czioska, Anja, 317

Damiano, Gerard, 248
Dassin, Jules, 209
Delluc, Louis, 41
De Sica, Vittorio, 194, 303, 305, 310
Dieterle, William, 191
Donen, Stanley, 197, 307
Dovniković, Borivoj, 334
Dreyer, Carl Theodor, 34
Dudok de Wit, Michael, 334
Dulac, Germaine, 321
Dwan, Allan, 46

Engel, Erich, 152
Espada, Javier, 76

Eustache, Jean, 230

Farahani, Mitra, 83
Farocki, Harun, 296
Feyder, Jacques, 324
Flaherty, Robert J., 38
Florey, Robert, 290, 293
Fregonese, Hugo, 260-275
Freund, Bärbel, 315

Gerron, Kurt, 156
Gianini, Giulio, 334
Giraldi, Franco, 91
Gleize, Maurice, 187
Gockell, Gerd, 335
Golestan, Ebrahim, 114
Gómez, Sara, 115
Govindan, Aravindan, 125
Granowsky, Alexis, 284
Guy, Alice, 30

Hatot, Georges, 69
Hedinger, Nils, 335
Heldmann, Eva, 317
Hill, Walter, 235
Hitchcock, Alfred, 287
Hladnik, Boštjan, 135
Hofmann, Felix, 296
Hui, Ann, 237

Ivanc, Jaka, 335
Iwerks, Ub, 334

Jackson, Peter, 96
Jasný, Vojtěch, 207
Jasset, Victorin-Hippolyte, 60-71
Jeuland, Yves, 87
Joritz, Cathy, 317

Karhánková, Kateřina, 335
Karimi, Nosrat, 219
Kavčič, Jane, 130
Keaton, Buster, 166-168, 333
Kelly, Gene, 197
Kinney, Jack, 334
Kirsanoff, Dimitri, 170-171
Kortner, Fritz, 153-154
Kosmač, France, 130

Landis, John, 256
Lang, Fritz, 284
Lang, Maria, 315
Leder, Timon, 335
Legrand, Camille, 182
Lehrman, Henry, 333
Leuthy, Cyril, 89
Lloyd, Norman, 296
Lorenzini, Ennio, 112
Lorre, Peter, 294
Lumière, Louis, 333
Luzzati, Emanuele, 334
Lynch, David, 254

Machin, Alfred, 51
Magalhães, Ana Maria, 88

Makavejev, Dušan, 139
Mambéty, Djibril Diop, 117, 119
Mangelsdorff, Lilo, 316
Mastnak, Grega, 335
Mattuschka, Mara, 315
May, Joe, 151
Meilunas, Ignas, 335
Méliès, Georges, 23, 25, 29-30, 333-334
Melville, Jean-Pierre, 213
Menzies, William Cameron, 245
Messmer, Otto, 323
Mikesch, Elfi, 316
Milgram, Stanley, 92
Misumi, Kenji, 100-109
Morrison, Bill, 96
Muratova, Kira, 215-216
Murnau, Friedrich Wilhelm, 39

Nazimova, Alla, 45
Negulesco, Jean, 292
Newcombe, Warren A., 46
Niskanen, Mikko, 120
Niskanen, Tuija-Maija, 238
Noll Brinckmann, Christine, 315
Nordenström, Hans, 281

O'Galop [Marius Rossillon], 321
Ophuls, Max, 196
Osmanli, Dimitrie, 133
Ovanessian, Arby, 226

Padgett, Laura, 315
Painlevé, Jean, 323
Paradisi, Umberto, 90
Pasolini, Pier Paolo, 205, 207
Passet, Stéphane, 43
Pavlović, Živojin, 140
Péretié, Jean-Baptiste, 77
Pérez, Jesús, 335
Petrović, Aleksandar, 137
Pfeiffer, Ulrike, 316
Philippe, Alexandre O., 82
Poitier, Sidney, 228
Pretnar, Igor, 130
[Promio, Alexandre], 25
Puro, Teuvo, 49
Pürrer, Ursula, 318

Ratoff, Gregory, 290
Reiniger, Lotte, 43-44, 336
Renoir, Jean, 188
Reuth, Pola, 317
Righelli, Gennaro, 35
Risi, Dino, 301
Rocha, Glauber, 116
Rosi, Francesco, 243, 308
Rossi, Franco, 203
Russell, Ken, 249

Saksida, Kolja, 335
Saless, Sohrab Shahid, 123
Samama Chikli, Albert, 55-56
Sami, Renate, 315
Sander, Helke, 316
Scheirl, Ashley Hans, 318

Schillinger, Claudia, 317
Schipek, Dietmar, 318
Scola, Ettore, 309
Scorsese, Martin, 74
Shaffer, Marc, 79
Sirk, Douglas, 202
Snellman, Jussi, 49
Stefanović, Miloš, 132
Sternberg, Josef von, 288
Stevens, George, 200
Štiglic, France, 134
Stöckl, Ula, 316
Stow, Percy, 26
Stroheim, Erich von, 52, 178
Šuc, Iztok H., 335

Tarkovskij, Andrej, 240
Tati, Jacques, 333
Tenusaar, Andres, 335
Tessari, Duccio, 231
Thiele, Wilhelm, 148
Toševa, Nevena, 127
Turžanskij, Viktor, 50
Tuttle, Frank, 184

Vanel, Charles, 185
Varda, Agnès, 211-212
Vautier, René, 112
Velle, Gaston, 29
Vertov, Dziga, 56
Visconti, Luchino, 232

Waters, John, 246
Weber, Bruce, 81
Weir, Peter, 234
Weiss, Peter, 277-281
Wenders, Wim, 75
Williamson, James, 24, 26
Wohlmuth, Robert, 150

Zambuto, Gero, 173
Zecca, Ferdinand, 20-22, 25, 27, 30
Zhang, Shichuan, 48
Žilnik, Želimir, 140
Živanović, Jovan, 132

FONTI ICONOGRAFICHE
IMAGE SOURCES

LA MACCHINA DEL TEMPO
THE TIME MACHINE

Fondation Jérôme Seydoux-Pathé: pp. 16-17

Il secolo del cinema: 1902
Century of Cinema: 1902

La Cinémathèque française: pp. 18, 23, 28, 31; **Cinémathèque suisse**: p. 21; **EYE Filmmuseum**: pp. 24, 27; **BFI National Archive**: pp. 25, 26

Cento anni fa: 1922
A Hundred Years Ago: 1922

Cinémathèque suisse: pp. 32, 45, 47, 57; **Det Danske Filminstitut**: p. 34; **La Cineteca del Friuli**: p. 36; **© Roy Export S.A.S. All Rights Reserved**: p. 37; **Cinémathèque royale de Belgique**: pp. 38, 52, 53, 54; **Cineteca di Bologna**: pp. 40, 55 (Fondo Albert Samama Chikli), 56 (Fondo Albert Samama Chikli); **La Cinémathèque française**: pp. 42, 51; **DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum**: p. 44; **China Film Archive**: p. 49; **KAVI – Kansallinen Audiovisuaalinen Instituutti**: p. 50

I fiori avvelenati di Victorin-Hippolyte Jasset / ***The Poisoned Flowers of Victorin-Hippolyte Jasset***

Cineteca di Bologna: pp. 60 (Fondo Jean-Pierre Berthomé), p. 64 (Fondo Vittorio Martinelli), 67 (Fondo Albert Samama Chikli), 68 (Fondo Albert Samama Chikli), 70 (Fondo Jean-Pierre Berthomé); **La Cinémathèque française**: pp. 63, 66

Documenti e documentari
Documents and Documentaries

© Apple Corps. Ltd.: pp. 72, 97; **Cinémathèque Royale de Belgique**: p. 74; **Tolocha Producciones**: p. 77; **Les Films de Mon Oncle**: p. 78; **I Wonder Pictures**: p. 80; **Little Bear Inc.**: p. 81; **Exhibit A Pictures**: p. 83; **Écran Noir Productions**: p. 84; **Les Films du Poisson**: pp. 85, 95; **Kolam Productions**: p. 86; **Zadig Productions**: p. 87; **Nova Era Produções**: p. 88; **Eclectic**: p 89; **Cineteca di Bologna**: p. 90; **Cinemazero**: p. 92; **Cinema Preservation Alliance**: p. 93; **Hypnotic Pictures**: p. 96

LA MACCHINA DELLO SPAZIO
THE SPACE MACHINE

N. L. Balakrishnan Archive, Film Heritage Foundation: pp. 98-99

Kenji Misumi: autore inconsapevole
Kenji Misumi: An Instinctive Auteur

© Kadokawa Corporation: pp. 100, 102, 103, 105, 107, 109

Cinemalibero

Cinémathèque suisse: p. 110 **© Moïra Chappedelaine-Vautier**: p. 112; **Cineteca di Bologna**: pp. 113, 118, 119, 126; **ICAIC – Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos**: p. 115; **Métropoles Produção**: p. 117; **Yle**: p. 121; **PROVOBIS Gesellschaft für Film und Fernsehen**: p. 123; **Cinémathèque Royale de Belgique**: p. 125

"Dite la verità!" Uno sguardo sul cinema jugoslavo / ***"Tell the Truth!" A View into Yugoslav Cinema***

Jugoslovenska Kinoteka: pp. 128, 137, 140, 141; **Slovenski filmski arhiv**: p. 130; **Cinémathèque royale de Belgique**: pp. 131, 138; **BFI National archive**: p. 133; **Kinoteka Na Severna Makedonija**: p. 134; **Hrvatska kinoteka**: p. 135; **Slovenska Kinoteka**: p. 136; **Avala Film**: p. 139

L'ultima risata. Commedie musicali tedesche 1930-1932 / ***The Last Laugh. German Musical Comedies 1930-1932***

DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum: pp. 142, 144, 145 (al centro e a destra); 146 (a destra), 150, 152; **Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen**: pp. 146 (a sinistra), 147; **Cinémathèque royale de Belgique**: pp. 148, 153, 154; **Cinémathèque suisse**: pp. 149, 151; **Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung**: p. 155

IL PARADISO DEI CINEFILI
THE CHINEPHILES' HEAVEN

The Walt Disney Studios: pp. 158-159

Ritrovati e Restaurati
Recovered and Restored

Warner Bros.: pp. 160, 201; **Fondation Jérôme Seydoux-Pathé**: pp. 162 (Fonds Maurice Gianati), 163 (Fonds Maurice Gianati), 176 (Fonds Maurice Gianati), 182; **EYE Filmmuseum**: pp. 164, 174; **Lobster Films**: pp. 166, 167; **Cinémathèque royale de Belgique**: p. 169, 177, 195, 197, 199, 203, 204, 208, 215, 216, 223, 225, 229, 235, 236, 238, 247, 252, 255, 257; **Cinémathèque suisse**: pp. 171, 189, 192, 214, 221, 230, 242, 258; **Cineteca di Bologna**: pp. 172, 173, 180, 198 (Fondo Vittorio Martinelli), 206 (Centro Studi – Archivio Pier Paolo Pasolini), 210 (Fondo Giuseppe Galliadi), 211, 212, 218, 232, 233 (Fondo Renzo Renzi), 241, 244, 245, 250, 253 (Fondo Jean-Pierre Berthomé); **Österreichisches Filmmuseum**: p. 179; **Gosfil'mofond**: p. 181; **La Cinémathèque française**: p. 183; **Library of Congress**: p. 185; **Institut Lumière**: p. 186; **Gaumont**: p. 187; **© Roy Export S.A.S. All Rights Reserved**: p. 191; **Babak Karimi**: p. 220; **Paramount Pictures**: p. 226; **Arby Ovanessian**: p. 227; **Filminstitutet**: p. 239; **Damiano Films**: p. 248

Hugo Fregonese, il vagabondo
The Drifter's Escape: Hugo Fregonese

NBC Universal: pp. 260, 266; **Museo del Cine "Pablo Ducros Hicken"**: p. 262; **BFI National Archive**: pp. 263, 269, 271, 273, 274, 275; **Cinémathèque royale de Belgique**: pp. 265, 270; **Sony Pictures Entertainment**: p. 267

Peter Weiss – Poesia in movimento
Peter Weiss – Poetry in Motion

Cinémathèque royale de Belgique: p. 276; **Svenska Filminstitutet**: pp. 278, 280, 281

Peter Lorre, straniero in terra straniera / ***Peter Lorre: Stranger in a Strange Land***

Cinémathèque suisse: pp. 282, 288, 295; **Cinémathèque royale de Belgique**: pp. 285, 286, 289, 292, 293; **Cineteca di Bologna**: pp. 291 (Fondo Giuseppe Galliadi); **Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen**: p. 297

Forever Sophia

Cinémathèque suisse: pp. 298, 310; **Lumos Film**: p. 300; **Cinémathèque royale de Belgique**: pp. 302, 308; **Cineteca di Bologna**: p. 303 (Fondo Giuseppe Galliadi); **Reporters Associati & Archivi**: pp. 304, 306, 311

Super8, 9,5mm & 16mm – Piccolo grande passo / ***Super8, 9.5mm & 16mm – Great Small Gauges***

Fondation Jérôme Seydoux-Pathé: p. 312; **Universität Paderborn**: p. 317; **Kinemathek Asta Nielsen**: p. 318; **Lichtspiel / Kinemathek Bern**: pp. 323, 324; **Home Movies**: pp. 326, 327; **Národní filmový archiv**: p. 328

Il Cinema Ritrovato Kids & Young

Cinémathèque suisse: pp. 330, 332; **DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum**: p. 336

I colori del Cinema Ritrovato 2022
Il Cinema Ritrovato's Colors 2022

EYE Filmmuseum: pp. 337, 340; **Fondation Jérôme Seydoux-Pathé**: pp. 339, 341; **Institut Lumière**: p. 342; **Cinémathèque suisse**: p. 343; **Ignite Films**: pp. 344, 345; **Cineteca di Bologna**: pp. 346 (Fondo Jean-Pierre Berthomé), 347 (Fondo Jean-Pierre Berthomé), 348, 349, 350, 351; **Gaumont**: p. 352

NON SOLO FILM
NOT ONLY FILMS

Cineteca di Bologna: p. 353; **Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung**: p. 384

THE FUTURE OF PRODUCTION LIES IN THE PAST

FOCAL International Awards 2023
Open for submission shortly

Going in to it's 20th year, the Awards celebrates the achievements in the audio-visual industry. It recognises the exceptional work of the archive researchers, archive producers and the accomplishments in the restoration work of film and television, including an award for Best Restoration and Preservation project and title.

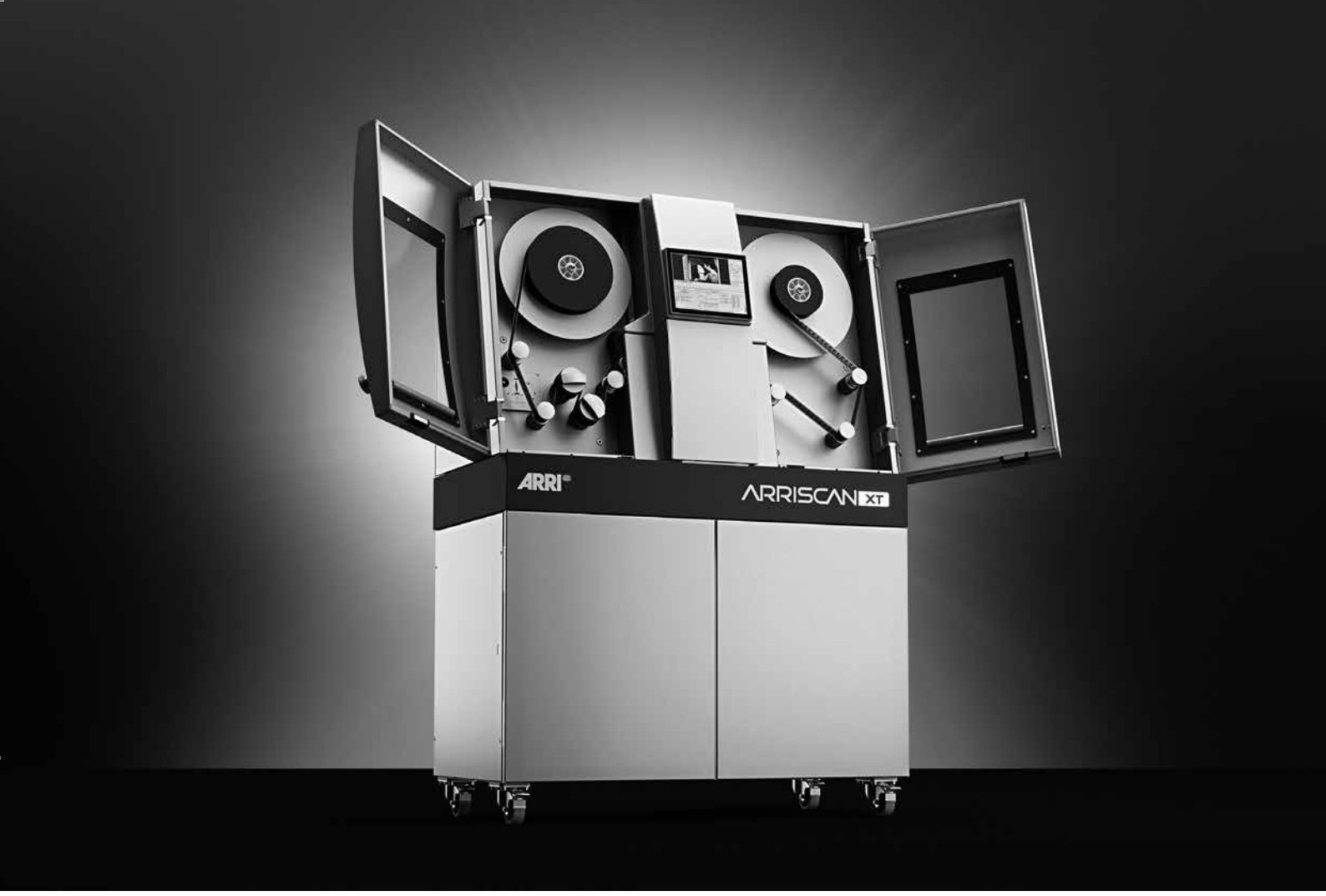
FOCAL is fully establish as one of the leading voices in the industry, working closely with CCAAA and its member organisations.

We are at Bologna and would love to chat.

Contact: awards@focalint.org focalint.org/awards

FOCAL INTERNATIONAL

focalint.org /focalinternational focalint focal_international FOCAL international



ARRISCAN XT

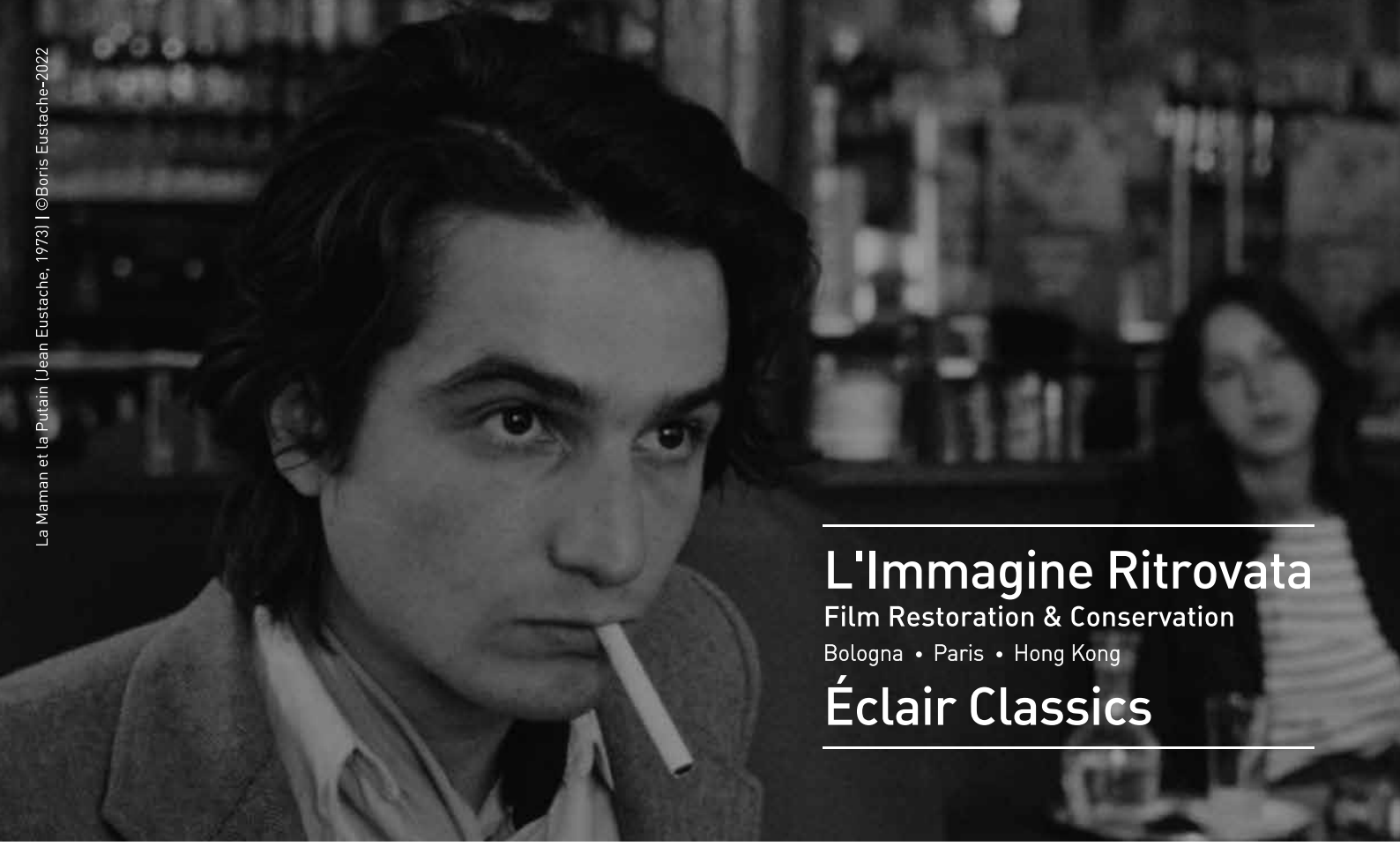
POWERED BY
ALEXA IMAGING TECHNOLOGY

Archive Pin Gate 16/35 | Wet Gate 16/35 | Up to 6K Scanning
Optical Stabilization | Sprocketless Transport | Optical Sound Decoding

www.arri.com/arriscanxt

fiaf supporter

ARRI



L'Immagine Ritrovata

Film Restoration & Conservation

Bologna • Paris • Hong Kong

Éclair Classics

L'Immagine Ritrovata is a highly specialized film restoration laboratory created and developed in Bologna (Italy) thanks to Fondazione Cineteca di Bologna.

Thanks to a long experience, a solid film knowledge always supported by careful philological and technical research, and the most up-to-date equipment covering all workflows, from photochemical to 4K HDR technology, L'Immagine Ritrovata is a leading laboratory in the field.

With its three branches - L'Image Retrouvée and Éclair Classics in Paris, L'Immagine Ritrovata Asia in Hong Kong and L'Immagine Ritrovata in Bologna -, the group responds to the ever-growing demand for the preservation of the film heritage from all over the world.

L'Immagine Ritrovata is one of the main organizers of the FIAF Film Restoration Summer School, which has been taking place in Bologna since 2007. The school has been also hosted in Singapore (2013), Mumbai (2015), Buenos Aires (2017) and Mexico City (2019).

www.immagineritrovata.it
www.imageretrouvee.fr
www.eclair-classics.fr
www.immagineritrovata.asia

l'immagine ritrovata
film restoration & conservation
BOLOGNA PARIS HONG KONG

ECLAIR classics

THE BEAUTY OF BLACK & WHITE FRENCH CINEMA
NOW INTO ONE **STREAMING PLATFORM**

TU M'APPARTIENS
By Maurice Gleize, 1928

STREAMING SOON ON **GAUMONTCLASSIQUE.FR**

Gaumont
depuis que le cinéma existe
CLASSIQUE

SVOD platform only available in French language. With the support of CNC

cinegrell
Zurich - Berlin

analogue.

It is an art without margin
for error.

www.cinegrell.ch | www.cinegrell.de

Film Laboratory • Scanning • Restoration • Post-Production

ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES
REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO
ARHIV REPUBLIKE SLOVENIJE
ARROW FILMS
AVALA STUDIOS BEOGRAD
BETA
BFI Film Forever
Das Bundesarchiv
CG ENTERTAINMENT
中国电影资料馆
CHINA FILM ARCHIVE
CINE +
CINÉMATHÈQUE DE BRETAGNE
LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE
CINEMATEK
cinémathèque suisse
cinemazero
ciné-tamaris
CSC Cineteca Nazionale
La Cineteca del Friuli
CNC centre national du cinéma et de l'image animée
COHEN MEDIA GROUP
COMPASS FILM
THE CRITERION COLLECTION
Damiano Films
DANISH FILM INSTITUTE
deutsches filminstitut
DEUTSCHE KINEMATHEK MUSEUM FÜR FILM UND FERNSEHEN
ÉCRAN NOIR PRODUCTIONS
Exhibit A PICTURES
eye film institute netherlands
FILM ARCHIV AUSTRIA
FilmoTeca de Catalunya
Filmoteca Española
les films du losange
FILMSKI CENTAR SARAJEVO
FONDAZIONE CINETECA ITALIANA
FONDATION JÉRÔME SEYDOUX PATHÉ
Gaumont
GP archives
GEORGE EASTMAN HOUSE
GFF FILMOFOND
HomeMovies
ARCHIVIO NAZIONALE DEL FILM DI FAMIGLIA
HRVATSKI DRŽAVNI ARHIV
HYPNOTICPICTURES
icaic
INSTITUTO CUBANO DEL ARTE E INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICOS
IGNITE FILMS
CLASSICS FOR THE FUTURE
INSTITUTLUMIERE
ISTITUTO GIAPPONESE DI CULTURA
LUCE CINECITTÀ
I WONDER PICTURES
KADOKAWA PICTURES
festival la rochelle cinéma
INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
KANSALLINEN AUDIOVISUAALINEN ARKISTO
NATIONELLA AUDIOVISUELLA ARKIVET
NATIONAL AUDIOVISUAL ARCHIVE
CINEMATHEQUE OF MACEDONIA
KINOTHEK ASTA NIELSEN
KOLAM PRODUCTIONS
LIBRARY OF CONGRESS
LICHTSPIEL
Lobster
MIDNIGHT SUN FILM FESTIVAL
MIRA
MÉMOIRE DES IMAGES RÉANIMÉES D'ALSACE
mk2
MoMA The Museum of Modern Art
film museum münchen
F.W. Murnau
MURNAU STIFTUNG
MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA TORINO
nfa
NFAJ
国立映画アーカイブ
National Film Archive of Japan
NOVAERA
NU Film studios BOYANA
film museum
Paramount Archives
PARK CIRCUS
PATHÉ !
PROVOBIS
SAN FRANCISCO SILENT FILM FESTIVAL
kino
slovenska kinoteka
SLOVENSKI FILMSKI CENTER
JAVNA AGENCIJA
SLOVENIAN FILM CENTRE
SONY PICTURES RELEASING
STUDIOCANAL
SurfFilm
Swedish Film Institute
THE FILM FOUNDATION
FILMMAKERS FOR FILM PRESERVATION
The Walt Disney Studios
tolocha
PRODUCCIONES
UCLA Film & Television Archive
UNIVERSAL
A COMCAST COMPANY
UNIVERSITÄT PADERBORN
ВАРДАР ФИЛМ
СКОПЈЕ
МАКЕДОНИЈА
VIDEA
WORLD CINEMA PROJECT
yle
zadig productions

Bűhne

Scatola di ombre cinesi per uso domestico, cromolitografia di Léon Saussine, ca. 1900
Chromolithograph print by Léon Saussine for home shadow theatre box, c. 1900
Da: Cineteca di Bologna — Collezione David Robinson

Pagina a fianco / *Opposite page*: *Die Koffer des Herrn O.F.* (Germania, 1931) di Alexis Granowsky

Seconda di copertina / *Inside front cover*: Lastra scorrevole per lanterna magica dipinta a mano, 1850-1890
Magic lantern slide with slipping action, hand-painted, 1850-1890
Da: Cineteca di Bologna — Collezione David Robinson

Až přijde kocour (Cecoslovacchia, 1963) di Vojtěch Jasný

In copertina / *On the front cover*: *Il conformista* (Bernardo Bertolucci, 1970)
© Angelo Novi / Cineteca di Bologna
Elaborazione grafica / *Graphic design*: Andrea Monis, Giandomenico Zeppa, Davide Zomer

25 €

9 791280 491077